ION GAGIM

///

DIMENSIUNEA PSIHOLOGICĂ A MUZICII

Referenţi ştiinţifici:
Conf.univ.dr. Ion Negură
şeful catedrei de Psihologie
a Universităţii „Ion Creangă” din Chişinău
Prof.univ.dr. Viorel Munteanu
decanul facultăţii

Această lucrare apare la recomandarea Senatului Universităţii de Stat „Alecu Russo” din Bălţi.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

ISBN:

ION GAGIM

DIMENSIUNEA PSIHOLOGICĂ A MUZICII

Editura TIMPUL
IAŞI, 2003

Monografia urmăreşte cercetarea complexă a uneia din cele mai „nebuloase” probleme ale cunoaşterii umane – relația muzicii cu lumea psihică.

Este realizată în baza datelor recente ale psihologiei artei şi muzicologiei, precum şi ale unui şir de domenii de graniță – psihologie generală, fiziologie, biologie, muzicoterapie, fizică, pedagogie muzicală, filozofie, metafizică, teoria artei, ezoterie ş.a. – fără de care investigația ar fi rămas deficitară în punctele ei esențiale.

Se adresează specialiştilor în muzică şi psihologie, precum şi tuturor celor interesați de tainica acțiune a artei sunetului asupra universului nostru interior.

/

The monograph follows the complex research of one of the „nebulous” problem of human knowledge – the music relation with psychical world.

It is realized on the base of recent dates of psychological art and musicology, as well as a number of border fields – general psychology, physiology, biology, musicotherapy, physics, musical pedagogy, philosophy, metaphysics, art’s theory, esotere etc. – without these the research will be remained scanty in its essential points.

It is addressed to the experts in music and psychology, as well as for those who are interesting in mysterious action of art sound on our interior universe.

Cuvînt înainte

Încă în secolul al XIX-lea, Dostoievski scria: „Omul este o taină şi eu cercetez această taină pentru că vreau să sporesc omenescul din mine”. „Destăinuirea fiinţei sale” (C. Noica) constituie, fără îndoială, una din cele mai ispititoare îndeletniciri ale omului contemporan care a înţeles prea bine că prin cunoaşterea de sine se deschide calea pentru dezvoltarea umană, atît în plan individual, cît şi în cel al speciei. Cunoaşterea omului a devenit azi o problemă de cercetare foarte tentantă şi, în acelaşi timp, foarte actuală, deoarece omul îşi va putea îmbunătăţi fiinţa şi spori virtuţile doar prin o mai bună cunoaştere a sa.

Cartea profesorului Ion Gagim, ***Dimensiunea psihologică a muzicii***, va constitui un prilej potrivit pentru cititori să gîndească mai amplu şi mai profund despre om şi le va înmulţi cunoştinţele despre om şi condiţia lui în lumea contemporană.

Meritul autorului constă în aceea că a avut curajul şi ambiţia să abordeze o problemă extrem de complexă şi subtilă, cum este cea a relaţiei omului cu muzica. În cadrul acestei relaţii se întîmplă un eveniment cu totul deosebit: sunetele muzicale, parafrazîndu-l pe autor, se psihologizează, iar sufletul se muzicalizează.

De ce omul cîntă? De ce omul compune muzică? şi *Ce se întîmplă cu el atunci cînd cîntă sau compune muzică?* – iată întrebările pe care şi le-a pus autorul şi a căror dezlegare le-a căutat încheind alianţe cu toate ştiinţele ce au un cuvînt de spus în această privinţă, începînd cu fiziologia, traversînd întregul spaţiu al ştiinţelor psihologice şi terminînd cu filozofia. E o acţiune temerară ce a presupus multe riscuri, dintre care cel mai mare a fost riscul de a profana muzica, ca artă, prin scientizarea ei şi a fragiliza psihologia ca ştiinţă prin a o da pe mîna gîndirii afective. Autorul s-a condamnat prin această intenţie la o echilibristică mintală, „să meargă pe muchie”, cum s-a exprimat dînsul şi – minune! a izbîndit! Avem acum în faţă o carte de zile mari, o carte despre om şi tainele lui cum nu s-a mai scris pînă acum în acest spaţiu cultural şi spiritual

românesc. Şi eu, şi ceilalţi colegi psihologi care scriem cărţi de psihologie, va trebui să adoptăm de azi înainte standarde mai ridicate, privind calitatea ştiinţifică şi lingvistică a textelor elaborate.

Anume prin ce monografia lui Ion Gagim cucereşte aprecieri şi admiraţie? Printr-o *erudiţie* care impresionează enorm şi un *dialog* ţinut măiestrit cu marii gînditori ai lumii: Freud, Jung, Cioran, Nietszche, Goethe, Blaga, Ţuţea, Şt. Lupaşcu, Losev, Vîgotsky, Heidegger, Bechterev, Vernadsky, Bergson..., care, în consecinţă, l-au ajutat generos să-şi descopere şi să-şi formuleze mesajul. Printr-o foarte firească şi echilibrată *structurare* a materiei. Prin *motto*-urile alese, cu deosebit discernămînt, în aşa fel încît să sensibilizeze cît mai bine cititorul şi să-l mobilizeze pentru efort în "destăinuirea omului" (iarăşi C. Noica).

Prin *notele de subsol* care oferă iluminări din mers şi precizări ce se simţeau necesare. Prin *limbajul* impecabil şi *calitatea elevată* a textului. Totul este pus la punct. Chiar şi accentele logice (prin sublinieri), ca să i se poată extrage cît mai bine mesajul. Prin faptul că a discutat problemele legate de „om-muzică" şi a elaborat răspunsuri pertinente la ele, urcat fiind în vîrful ştiinţelor psihologice şi al celor conexe, făcînd uz şi punînd în circuit *cele mai noi şi relevante informaţii* din aceste ştiinţe.

În calitate de contribuţii certe la dezvoltarea şi afirmarea psihologiei muzicale la noi şi în lume, aş menţiona relevarea esenţei fenomenelor de natură psihologico-muzicală, cum ar fi: *gîndirea muzicală, conştiinţa muzicală, inteligenţa muzicală, starea de muzică* şi formarea/formularea conceptelor care reflectă aceste realităţi şi care constituie pilonii pe care a fost aşezată teoria psihologiei muzicale.

În acest context, apreciez foarte înalt competenţa şi iscusinţa de a defini clar conceptele-cheie ale studiului. *Ce înseamnă a gîndi muzical?* se întreabă autorul. Şi răspunde: *„A gîndi muzical înseamnă a gîndi în baza a ceea ce sună, înseamnă a gîndi sonor".* Un răspuns foarte clar, foarte laconic şi, cel mai important, corect. Sau iată cum explică autorul conceptul de *stare de muzică: „Prin stare de muzică nu înţelegem starea afectivă nemijlocită a omului în momentul interpretării, ascultării sau compunerii*

unei muzici. Ea poate fi prezentă şi în afara acestor activităţi. Starea de muzică este ceva mai mult, mai larg, mai profund şi mai specific, este o stare de încîntare generală („încîntare = intrare în cînt"), de armonie, de vibraţie interioară deosebită... A te afla în stare de muzică înseamnă a te afla în stare de simţire supremă a fiinţării, în stare de pace, iubire şi lumină... Starea de muzică înseamnă aducerea interiorului în stare de muzicalitate: conferirea unui anumit ritm proceselor sufleteşti, unei armonii, curgeri-mişcări stărilor interioare, a fi gata de a deveni ceea ce este muzica în sine, cu toate componentele ei specifice, preluînd şi însuşindu-ne calităţile ei armonice". Şi adaugă: *„A face muzică în afara acestei stări înseamnă a face muzică* exterioară, acustică*"*.

În final doresc să subliniez că textul monografiei profesorului Ion Gagim, ***Dimensiunea psihologică a muzicii***, constituie o realizare de vîrf a psihologiei muzicale şi o contribuţie certă la dezvoltarea acestui domeniu de cunoaştere umană.

Îmi exprim convingerea că orice editură care va avea harul să întrevadă valoarea acestei lucrări şi o va prelua de la autor, transformînd manuscrisul în carte bună de pus pe masa cititorului, va realiza un act de cultură semnificativ pentru întreg spaţiul românesc şi un succes care îi va consolida autoritatea şi bunul ei nume.

Conf. univ. dr. Ion Negură,
Şeful catedrei de Psihologie
a Universităţii „Ion Creangă" din Chişinău

I N T R O D U C E R E

"Secretul muzicii trebuie căutat
în conştiinţă, nu în sunete".
(Ernest Ansermet)
"Nici o artă omenească nu poate să redea
în cuvinte curgerea unui fluviu, cu atît mai
mult a misteriosului fluviu lăuntric. Doar muzica
îl face să curgă în faţa noastră. Sufletul învaţă să
se cunoască în oglinda sunetelor".
(Henri Bergson)
"Psihologia nu este o artă: rolul ei
nu este nici de a ne întrista, nici de a
ne linişti; nici de a ne alarma, nici de
a ne calma; nici de a ne îngrijora, nici
de a ne uimi. Rolul ei nu este decît să ne
lumineze. Cînd nu şi-l poate îndeplini,
datoria ei este de a nu ne încurca".
(Ştefan Odobleja)

Dacă muzica începe undeva, apoi începutul ei se află în conştiinţa umană – nu în voce, nici în degete, nici chiar în auz, ci în profunzimile insondabile ale Eu-lui. De aceea, orice abordare a muzicii – estetică, artistică, muzicologică – nu poate să dea răspuns la întrebarea (graţie obiectului de interes al domeniilor în cauză): ce este, totuşi, acest fenomen plin de taină şi de vrajă, care este natura lui intimă, de ce şi pentru ce există? Astfel de răspuns poate fi obţinut doar în rezultatul unei abordări psihologice a artei sunetelor. Or, muzica se naşte în suflet şi este adresată sufletului, vorba lui George Enescu. Restul urmează abia apoi.

De aici, este de prisos a demonstra caracterul psihologic al muzicii. Afirmaţia precum că muzica este un fenomen psihologic (sau că ar deţine calităţi psihologice) e identică cu afirmaţia precum că apa este udă. Muzica e „vocea profunzimilor noastre", lucru limpede de la bun

început.[1] De aceea, problema pusă în fața unui cercetător în psihologie muzicală constă nu în demonstrarea psihologismului muzicii, ci în altceva: în stabilirea, în cadrul unui studiu în domeniu, care este geneza, caracterul şi conținutul, aspectele şi consecințele acestui psihologism, unde ar începe şi pînă unde s-ar extinde el.[2] Sau în ce trece. Pentru că dacă psihologismul muzicii îşi are un început în ceva (să zicem, în fiziologic) el, după cum ne vom convinge, nu poate avea şi un sfîrşit, ci doar o *trecere* – o trecere în altceva, într-un cadru suprapsihologic. Astfel, aria generală a cercetării se extinde – de la psihofiziologic (sau pre-psihologic) la psiho-filozofic (post-psihologic), deoarece psihologia se sprijină cu un capăt – la intrare – în fiziologic (chiar biologic), cu alt capăt – la ieşire – în filozofic şi spiritual. Anume în acest sens larg vom înțelege în cazul nostru noțiunea de „psihologic" şi anume în acest *sens larg vom aborda problema* formulată în titlul lucrării.

Psihologia muzicii la nivelul ei superior ar fi o psihologie „filozofică" a muzicii. Pentru că dacă psihologia în general (sau anumite direcții ale ei „ne-artistice") ar putea accepta varianta „fiziologică" care ar constitui, în opinia unor autori, viitorul psihologiei adevărat ştiințifice,[3] atunci o psihologie a artei n-ar putea

---

[1] Ne putem referi aici, ca exemplificare, la Ştefan Lupaşcu: „Arta se desfăşoară sau trebuie să se desfăşoare în suflet sau nu există. Artistul este un explorator al sufletului, un magician al psihismului" (Şt. Lupaşcu. *Omul şi cele trei etici ale sale*, Iaşi, 1999, p.54).

[2] „Nimeni nu neagă faptul că muzica trezeşte emoții. Dar nu este deloc simplu să exprimi corect care este natura relațiilor muzicii cu emoțiile", afirmă compozitorul şi pegagogul Robert Sessions. Căci, „cum să ne explicăm puterea pe care bărbații şi femeile din toate timpurile au recunoscut-o muzicii? De ce popoarele primitive i-au conferit puteri supranaturale şi au creat legende ce persistă în timpuri şi locuri departe de a fi primitive? De ce oameni serioşi, oameni geniali din toate epocile şi-au dăruit viața muzicii şi au aflat în ea mijlocul suprem de exprimare? De ce privim muzica drept ceva important şi vital corelat cu noi înşine, cu destinul nostru ca ființe umane? Care este natura conexiunii noastre cu ea? Ce anume l-a îndemnat pe om să creeze muzica?", continuă să înterogheze autorul. (Sessions R. *Experiența muzicală a compozitorului, interpretului şi ascultătorului*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1950, p.18. – Traducere în limba română Costică Bâzgă, manuscris; arhiva autorului lucrării de față).

[3] Demersul psihologiei „va evolua, puțin mai tîrziu, către o teorie unitară a sistemului nervos central formulată exclusiv în termeni fiziologici. În această fază fiziologică a psihologiei, care a început deja, se va acorda un rol tot mai important legilor cantitative ale microelementelor, explicate prin structurile celulare, moleculare, atomice, magnetice etc." (Carnap R. Cf: Bîrzea Cezar. *Arta şi ştiința educației*, Bucureşti, 1998,

accepta această variantă, pentru că ea nu–i dă răspuns omului la marile întrebări care-l frămîntă. Or, anume acest lucru ar trebui să facă o psihologie ca ştiinţă despre suflet – să-l înveţe pe om să-şi conducă sufletul, să-şi ducă existenţa în *armonie* cu sine însuşi si cu Lumea. Altfel, ce rost ar avea? Răspunsurile de ordin „psihofiziologic”, se vede bine, nu-l pot satisface pe el în acest sens. O psihologie orientată filozofic, însă, l-ar ajuta într-o măsură mai mare. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, o psihologie a muzicii nici nu se poate mărgini la o variantă psihofiziologică (cu toate că aspectul psihofiziologic îşi aduce, indiscutabil, aportul său în cunoaşterea problemei). Muzica, „glasul zeilor”, „respiraţia lumii”, „suflet a tot ce există”, după cum este ea supranumită de gînditorii tuturor timpurilor, are o altă direcţie magistrală – nu în jos, spre fiziologic, ci în sus, spre metapsihologic.

Nu este deloc uşor să scrii o lucrare în psihologie muzicală. Şi nu numai pentru că subiectul este delicat şi complex. Aici intervin probleme de alt ordin. Şi anume: cui să se adreseze autorul (or, o lucrare presupune un anumit cititor, vizat într-o anumită materie) – muzicianului sau psihologului? Pentru că de acest lucru depind multe – nu numai caracterul expunerii, dar, într-o anumită măsură, afirmaţiile, rezultatul. Or, diferite optici nasc diferite concluzii. „Noi cunoaştem obiectele sub forma metodelor de gîndire despre obiecte”, observă M. Minsky.[4] Muzicianul, adică persoana care face muzica şi o practică pe viu, o vede într-un fel al său; lui i se deschid lucruri pe care ştiinţa, în fond, nici nu le poate prinde. „Nu-i treaba psihologilor să înţeleagă ceea ce ei nu pot înţelege”, zicea încă Anton Cehov.[5] Psihologul, la rîndu-i, privind la muzică prin prisma laboratorului de psihologie, o concepe în alt mod. Aşadar, în psihologia muzicii poţi intra pe uşa laboratorului psihologic, aplicînd întregul aparat de cercetare experimentală al domeniului, dar poţi coborî din înalturile ameţitoare ale impresiei lăsate de muzica vie. Cine va fi mai obiectiv, psihologul sau muzicianul?

O altă problemă: pe care uşă se va intra în psihologia muzicii – pe cea a ştiinţei despre om (a psihologiei) sau a ştiinţei despre muzică? Ce trebuie să se cerceteze : *muzica* sub aspect psihologic sau *omul* aflat în stare de muzică? Pentru că şi lucrul acesta este important. Psihologia

---

p. 151).

[4] Minsky M. *Music, mind and meaning*. În: Computer Music journal, v.5, nr.3, 1981, p.28.

[5] Cf: Эйгес Карл. *Статьи по философии музыки*. Петерсбург, 1912, с. 52.

cunoaşte omul la general, dar nu-l cunoaşte în starea specifică de cînt. Or, în această stare omul devine altceva decît un om psihologic ordinar, el suferă o transfigurare interioară esenţială, trece pe alt plan al simţirii şi gîndirii, pe alt plan al fiinţării. Însă o observaţie analogică o putem adresa şi ştiinţei despre muzică. Ea ştie că omul poate să cînte şi-l învaţă să facă acest lucru cît mai corect şi bine. Dar de ce omul cîntă? – iată întrebarea. Pentru că el cîntă chiar şi atunci cînd nu este învăţat să facă lucrul acesta – şi poate în aceste momente el cîntă mai „adecvat”, mai sincer, adică mai „originar”. Omul a cîntat secole şi pînă la apariţia teoriei-ştiinţei despre muzică. Care sînt motivele intime şi ascunse ale acestui act plin de taină? Or, teoria muzicii nu răspunde la aceste întrebări pentru că ele nu sînt obiectul ei.

Uşor ne imaginăm că fiecare din aceste domenii, ştiinţa psihologică şi arta muzicii, va veni cu punctul său de vedere. O psihologie a muzicii, atunci, ar trebui să satisfacă ambele părţi? Dar e posibil oare să conciliezi arta cu ştiinţa (focul cu gheaţa) – două direcţii nu numai distincte, dar, în fond, contradictorii în cunoaşterea şi explicarea lumii? „Obiectul ştiinţei nu este viaţa, ci mecanismul ei formal-abstract… Muzica distruge această lume a abstracţiilor…Muzica alungă ştiinţa şi rîde de ea”, observă A. Losev.[6]

Carmen Cozma în admirabila lucrare „Meloeticul” scoate în evidenţă încă o dificultate ce-şi face apariţia în cazul cercetării ştiinţifice a muzicii. „Tentativa teoretizării muzicii este marcată, fireşte, de conştiinţa conflictului: pe de o parte de a nu profana unul din planurile cele mai elevate ale vieţii spiritului, atît de greu de prins şi de redat în cuvînt, pe de altă parte, de a căuta, totuşi, a răspunde cuvenit chemării acestei arte la reflecţie şi cercetare. Căci arta muzicii e o lume care se cere a fi cunoscută şi înţeleasă, este o lume ce se cere a fi investigată.”.[7] Deloc întîmplător lucrarea la care ne referim este precedată de următoarele cuvinte ale lui E.T.A.Hoffman: ”Muzica e ceva admirabil, şi totuşi, omul e atît de puţin capabil să-i pătrundă secretele! În nici o artă teoria nu e mai şubredă, mai nesatisfăcătoare decît în muzică”.[8]

Muzica îi apare omului iniţial ca mister, ca vrajă. Misterul dezlegat, însă, se transformă în problemă. „Dacă un mister este comentat şi i se

[6] Лосев А. Ф. *Музыка как предмет логики*. In: Лосев А.Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 226, 227.

[7] Carmen Cozma. *Meloeticul,* Iaşi, Junimea, 1996, p.8.

[8] Idem, p.7.

găseşte un răspuns, atunci misterul se cheamă problemă şi răspunsul, soluție”, zice Petru Țuțea.[9] Cum să facem ca taina muzicii, fiind cercetată, să nu dispară ca mister, să nu devină doar o „problemă”, fie şi „soluționată”? Or, ştiința tocmai aceasta şi urmăreşte. Muzica vie, însă, se pierde în esența sa atunci cînd ne apropiem de ea cu formulări gata, cu măsuri prestabilite. Muzica este identificată, deseori, cu Iubirea (Enescu, Wagner ş.a.). Iar Iubirea – cu Muzica. („Din ale vieții stări sublime muzica cedează doar iubirii, /Dar şi iubirea e o melodie…” – Puşkin)[10]. Şi dacă nu există o psihologie a iubirii – cel puțin sub formă de tratat ştiințific-experimental – ar putea exista, atunci, o psihologie a muzicii?

Determinînd gradul întîi de rudenie între muzică şi psihic, trebuie totuşi să semnalăm că relațiile muzicii cu psihologia nu sînt simple. În unele cazuri aceste două sfere se află în contradicție inconciliabilă. De exemplu, în cazul unei direcții magistrale în ştiința psihologică – a psihanalizei. Freud şi freudiştii au menționat incompatibilitatea psihanalizei cu muzica.[11] Aproape toate tentativele de a pătrunde în tainele artei pe care le-au încercat psihanaliştii s-au concentrat asupra artei cuvîntului scris şi oral, mai puțin – asupra artei plastice şi sculpturii. Lucrări psihanalitice serioase despre natura muzicii, însă, apar în general foarte rar. Această divizare constituie un indiciu perfect al gradului de supunere a diferitelor materii psihanalizei. Arta muzicii, pantomimei, dansului păstrează o mai directă legătură cu autoexprimarea instinctivă (intuitivă) decît formele de mai tîrziu ale artei. Oricare ar fi gradul atins, ele într-o mai mică măsură se supun analizei decît produsele vizuale şi verbale, scrie E. Glover.[12] Observăm în această situație un vădit paradox: muzica, cea mai „psihologică” dintre arte, cel mai puțin se supune analizei psihologice. Paradoxul însă, se retrage în momentul cînd se ajunge la profunzimile studierii psihologice a muzicii. După cum vom vedea mai tîrziu, ea ține de zone ale psihicului nostru, unde ştiința psihologică abia încearcă primele sondări. „Înălțimile spre care ne ridică muzica aparțin unei zone ce se află nu numai în afara exteriorității fizice (lucru ce nu este greu de înțeles), dar de asemenea în afara interiorității psihice, cu manifestările sale afective şi logice (lucru ce devine pentru unii foarte

[9] *322 de vorbe memorabile ale lui Petre Țuțea*. Bucureşti, Humanitas, 2000, p. 69.

[10] Traducere I. G.

[11] Caïn Anne şi Caïn Jaque. *Freud şi muzica*, Bucureşti, 1997.

[12] Glover Edward. *Freud or Jung*. Sankt-Peterburg, 1999, p.173-175.

greu de înțeles). Şi totuşi, anume aceasta se petrece: în timp ce îl ascultăm pe Bach…noi nu ne simțim solicitați nici pe planul reprezentărilor ce țin de ambianța materială a vieții, nici pe cel al sentimentelor sau al raționamentelor. Acesta este un alt plan al existenței noastre, pe cît de sublim, pe atît de ascuns”, scrie G. Bălan.[13] A. Asmolov observă că foarte puțini din marii psihologi s-au ocupat nemijlocit de psihologia artei. El consideră că acest fapt se datorează unei ”frici conştiente”, pe care psihologii, care înțeleg cu adevărat esența vieții, o poartă în fața fenomenelor despre care ştiința nu poate spune nimic decît truisme. „Socot că psihologia doar atunci se va putea apropia de problemele artei, cînd se va elibera de exagerările scientiste, devenind esențială, valorică”.[14]

Problemele scoase în evidență îl obligă pe cercetător să meargă pe muchie. Şi dacă s-a aventurat în cercetare, este obligat în mod imperativ să includă în aria investigațională materii din diverse domenii: fizică, biologie, fiziologie, psihologie propriu-zisă, chiar parapsihologie, mitologie, mistică, filozofie, metafizică, cosmologie, estetică… Este mai uşor să determini cu care din domeniile cunoaşterii umane muzica n-ar avea vreun oarecare raport, căci ea-şi extinde relațiile de la matematică la medicină, de la sport şi arta militară la religie. Ea poartă un caracter omniprezent, atît în afara, cît şi în interiorul nostru. De aceea, unui cercetător în psihologia muzicii i se cere iminent şi o cultură (gîndire) filozofică, şi una artistică, şi chiar una metafizică – pentru a vedea plenar lucrurile şi a pune corect accentele. Altfel, cercetarea riscă să rămînă deficitară în plan esențial.

Dimensiunea psihologică a muzicii nu este doar una din şirul însuşirilor ei. Ea este firul roşu care traversează întregul spațiu, este centrul gravitațional în jurul căruia se rotesc, satelitic, celelalte dimensiuni ale muzicii – muzicologică, estetică, filozofică, pedagogică. Nici una din exegezele asupra muzicii nu poate face abstracție de caracteristicile ei psihologice. Încă J.-J. Rousseau observase: „Muzicienii care nu abordează puterea sunetelor decît cu ajutorul aerului şi al impresionării fibrelor auditive sînt departe de a cunoaşte în ce rezidă forța acestei arte. Cu cît apropie mai mult arta muzicală de impresiile pur fizice, cu atît ei se depărtează mai mult de

[13] Bălan George. *Qu'exprime la musique?* Sankt Peter (Germania), 1987, p.30-31.

[14] Асмолов А. *Психология, искусство, образование*. In: Музыка в школе, № 6, 1993, с. 3.

originea ei".[15] *Psihologia muzicii ocheşte în sanctuarul acestei arte – viața ei în interiorul sufletului uman*.

Orice cercetare poartă, în mod inevitabil, amprenta relației personale a autorului cu fenomenul (domeniul) studiat. Şi dacă acest lucru se face prezent în lumea ştiințelor exacte[16], cu atît mai mult el nu poate lipsi în domeniul ştiințelor despre om şi, cu atît mai mult, el este de neevitat în cazul cercetării fenomenului artistic, muzical. Cît de mult ar dori cercetătorul să facă abstracție de ceea ce-i vorbeşte lui, anume lui, muzica, acest lucru nu-i reuşeşte. El poate formula, „obiectiv", o lege sau alta, dar atunci cînd doreşte să verifice practic, pe propriul exemplu această lege, i se face impresia că trebuie de luat totul de la început. Pentru că muzica vie răstoarnă orice construcție ştiințifică despre sine. „Despre relația dintre artist şi psiholog putem spune cu o mare doză de adevăr, că gradul de cordialitate a acestei relații este invers proporțional profunzimii ei", spune E. Glover.[17] Adică, cu cît psihologul e mai îndrăgostit de arta ce-o cercetează, cu atît obiectivitatea cercetării suferă. Şi invers, cu cît cercetarea va fi mai abstract-obiectivă, cu atît mai mult va trebui să se distanțeze de contactul direct cu sursa primară. Iată marea dilemă. Aceasta este o problemă aproape insolubilă cu care se confruntă psihologul artei vizavi de colegul său, psihologul-psiholog. „Cînd vorbim despre atitudinea psihologiei față de opera de artă, scrie Jung, noi ne aflăm deja în afara artei. Suntem obligați în acest caz să dezmembrăm suflul ei viu, îndepărtîndu-ne conştient de taina vie. Atîta timp cît ne aflăm în stihia creației, noi nu vedem şi nu cunoaştem nimic; noi nici nu îndrăznim să cunoaştem, pentru că nu există un lucru mai dăunător şi periculos pentru trăirea vie decît cunoaşterea".[18] Fiecare cercetător îşi alege în mod inconştient *tonul* său în studierea-cunoaşterea fenomenului respectiv, după felul cum vede şi simte acest fenomen, fel născut din vibrațiile interioare ce-l străbat la întîlnirea cu fenomenul. De aceea, pare a rămînea deschisă întrebarea despre obiectivitatea pură a unei cercetări psihologice a domeniului artistic.

---

[15] Rousseau J.-J. *Eseu despre originea limbilor, unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitația muzicală*, Iaşi, 1999, p 81.

[16] A se vedea, de exemplu: Hawking Stephen. *Visul lui Einstein şi alte eseuri*, Bucureşti, Humanitas, 1997.

[17] Glover E *Op. cit.*, p.173.

[18] Юнг К.Г. *Феномен духа в искусстве и науке*. Москва, 1992, с.112.

Lucrarea în cauză poartă şi ea amprenta relaţiei personale a autorului cu muzica. Desigur, studiul este rezultatul căutărilor, investigaţiilor teoretice şi practice, analizelor ştiinţifice. Dar el este şi rezultatul a ore şi ore de interpretare a muzicii, de audiţii muzicale şi de meditaţie faţă în faţă cu acest viu fenomen. Şi această experienţă personală, considerăm, îşi are dreptul deplin de a fi inclusă în judecata despre subiectul în discuţie. Cu atît mai mult că metoda introspectivă este rechemată astăzi în scenă. „Constatăm revenirea spectaculoasă în actualitate a unui mod de cunoaştere pe care l-am considerat de mult depăşit şi de care ne-am debarasat mult prea repede. Introspecţia nu mai este considerată ca o metodă inferioară, non-ştiinţifică, ci un demers de auto-observare şi implicare a observatorului în *obiectul* cunoaşterii”.[19]

Cele menţionate au dictat conceptul, conţinutul şi structura demersului nostru.

Aşadar, *de ce omul cîntă*? O întrebare, la prima vedere, simplă-naivă. Dar răspunsul poate fi întrezărit doar la capătul unui amplu studiu.

[19] Bîrzea Cezar, *Op. cit.*, p.81.

Capitolul I. PRELIMINARII

1.1. COMPETENȚELE UNEI PSIHOLOGII A MUZICII

Prima sarcină a oricărei științe, atrage atenția E. Coşeriu, este aceea de a se defini pe sine însăşi, adică de a-şi defini obiectul, domeniul şi limitele sale.[20] La prima vedere ar părea că nu este greu să defineşti obiectul de interes al psihologiei muzicii. Pentru că dacă psihologia studiază *psihicul* uman, iar ştiința muzicii – *muzica,* atunci psihologia muzicii ar fi chemată să studieze *relația* dintre aceste două fenomene, punctul lor de întîlnire. Este nespus de tentant să cercetezi această întîlnire. Pentru că dacă psihicul uman, pe de o parte, este una din marile enigme ale lumii, iar muzica, pe de altă parte, un fenomen nu mai puțin enigmatic, atunci clipa întîlnirii lor devine o enigmă la pătrat. De aici şi marea complexitate a studierii problemei, precum şi a formulării exacte a obiectului de cercetare. Această complexitate ține în primul rînd de specificul relației „psihologie-artă" în general, problemă ce a fost semnalată încă de C.G. Jung. Este indiscutabil, constată psihologul, că aceste două domenii, cu tot specificul lor, se află în strînsă legătură – fapt ce necesită, imediat, diferențierea lor. Această legătură se întemeiază pe faptul că arta, în calitate de experiență estetică, nu este altceva decît o activitate psihologică şi în această calitate poate fi şi trebuie să fie supusă cercetării psihologice.[21] Jung face aici o paralelă cu religia, care la fel poate constitui, ca fenomen afectiv, obiect de cercetare psihologică, ceea ce, atenționează psihologul, nu atinge şi nici nu poate să atingă natura propriu-zisă a religiei. Dacă ar fi posibil acest lucru atunci atît religia, cît şi arta ar putea fi considerate compartimente ale psihologiei, ceea ce ele nu sunt. Oricare ar fi concluziile analizei psihologice a artei, totul se va limita la cercetarea proceselor psihice ale activității artistice, fără a atinge profunzimile ultime ale ei. Psihologiei nu-i stă în puteri acest lucru, aşa cum nu-i stă în puteri rațiunii să reproducă sau măcar să prindă esența simțului. „De la psihologie nu putem aştepta un lucru imposibil pentru

[20] Coşeriu Eugenio. *Introducere în lingvistică*, Cluj, Ed. Echinox, 1995, p.13.

[21] Jung C.G. *Op. cit.*, p. 93-120, 121-152.

ea, şi anume, explicarea adecvată a marii taine a vieţii pe care o simţim pe viu în actul creaţiei”, conchide marele psiholog.[22]

Unul din principiile de fond ale oricărei ştiinţe este cauzalitatea (orice efect trebuie să poarte o cauză). Afectivitatea (viaţa intimă a sufletului), însă, nu intră în aria de acţiune a acestui principiu. Ea îşi are legile sale interioare, fiindu-şi suficientă sie însăşi. „Toate fenomenele se prezintă ca relaţionale; nimic, nici un fenomen, nici un fapt n-ar putea să existe prin el însuşi, fără a se referi la altceva, la un alt fenomen, la un alt fapt. Totul este raport, totul este relaţie. În schimb – şi aceasta este extrem de important şi misterios – tot ce apare şi dispare în calitate de *stări afective* nu se raportează la nimic altceva, decît la ele însele, ele sînt suficiente lor însele”, constată Şt. Lupaşcu.[23] Revenind la Jung, citim: ”Psihologia, credincioasă ideii cauzalităţii pure, involuntar transformă orice subiect uman într-un simplu reprezentant al genului homo sapiens, deoarece pentru ea există doar cauze şi derivate. Opera de artă, însă, nu este o mărime cauzală şi derivată”.[24] De menţionat că încă Schopenhauer formulase teza precum că muzica nu are atribuţie la lumea fenomenală, pe care o ignoră la direct.[25] Kant afirmă în acelaşi spirit că nu poate să existe ştiinţă despre artă şi că nu este posibil să explici ştiinţific actul de creaţie artistică. Aşa cred filozofii, psihologii, dar aşa cred şi muzicologii. „Acele metode care ţin de noţiunea *ştiinţă* şi care sînt formulate de disciplinele exacte se află într-o contradicţie izbitoare cu natura frumosului. Cine a demonstrat că metodele considerate general-ştiinţifice sînt adecvate disciplinelor umaniste care presupun prezenţa fenomenului *spirit*? Nicidecum! Ele îşi au legile şi condiţiile lor de cunoaştere. E absurd să cunoşti frumosul în afara trăirii lui vii. E o nerozie să zici că ştii ce este iubirea, fără a iubi!”, observă muzicologul V. Meduşevsky.[26] Aşadar, determinismul laplacian se arată a fi inadecvat universului psihic. El poate fi aplicat doar la nivel psihofiziologic, unde ponderea fizic-materialului e mai mare. În continuare, însă, el îşi reduce treptat din acţiune deoarece intervin forţe psihice de alt ordin, abisal şi altitudinal. Or, muzica ţine în mare parte anume de aceste planuri.

---

[22] Idem, p. 125.
[23] Ştefan Lupaşcu. *Op. cit.* p. 27.
[24] Jung C.G. *Op. cit.*, p. 105.
[25] Schopenhauer A. *Lumea ca voinţă şi reprezentare.* Iaşi, 1995.
[26] Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва, 1993, с. 228.

Remarcăm că problema cauzalităţii şi determinismului rămîne discutabilă în însuşi sînul psihologiei vizavi de obiectul ei de cercetare – psihicul. În capitolul intitulat „Cauzalitate şi determinare în viaţa psihică" al lucrării *Psihologie filosofică*, autorul arată destul de clar acest lucru.[27] M. Richelle în *Introducere în psihologie* la fel pune în dezbatere această problemă, indicînd două tipuri de cauzalitate: inferioară şi superioară. „Există o altă dezbatere în jurul noţiunii de cauzalitate pe care psihologul nu o poate elucida. O anume viziune reducţionistă, moştenită şi ea de la pozitivism, tinde să cerceteze cauza fenomenelor complexe în fenomenele cele mai simple şi să aducă observaţiile făcute la un anumit nivel la explicări prin ceea ce se petrece la nivel inferior… Alături de cauzalitate de la inferior la superior, *bottom causation…,* de la evenimente fizico-chimice spre evenimente psihologice…, de la evenimente periferice spre evenimente centrale, se admit şi cauzalităţi de la superior la inferior, *top-down causation,* în sens opus".[28,29,30] Vizavi de această problemă facem, prin analogie, următoarea observaţie. Psihologia, dorind să satisfacă cerinţele unei ştiinţe pozitiviste şi ţinînd la acest statut, merge în cercetarea psihicului pe prima variantă a cauzalităţii, de la inferior la superior, de la fizic-biologic la psihologic, de la „animal" la „om" (s-o numim varianta „freudiană") şi nu pe cea de-a doua menţionată de M. Richelle – de la superior la inferior, de la spiritual la psihologic, de la „zeu/Dumnezeu" la „om" (s-o numim varianta „jungiană"). Consecinţele în aceste două cazuri ar fi diverse – acelaşi fapt psihologic ar fi interpretat în mod diferit. Ceea ce Freud ar numi, de exemplu, „halucinaţie", Jung ar numi „viziune" ş.a.m.d. Care ar fi adevărul? Şi care cale, să zicem, i-ar conveni mai mult muzicii în cercetarea relaţiei ei cu fiinţa umană pentru a ţinti în *esenţă*? Evident

[27] Filimon Liviu. *Psihologie filosofică*. Bacău, Ed. Didactică şi Ştiinţifică, 1993, p. 63-91

[28] Parot Françoise, Richelle Marc. *Introducere în psihologie: Istoric şi metode*. Bucureşti, Humanitas, 1995, p.182-183.

[29] Problema cauzalităţii este pusă foarte acut astăzi chiar în fizică în legătură cu datele mecanicii relativiste, cuantice şi ondulatorii. (A se vedea, de exemplu: Nicolescu Basarab. *Transdisciplinaritatea*, Iaşi, Polirom,1999).

[30] Despre confundarea ierarhiei valorilor, despre încercarea de a explica planurile superioare ale existenţei prin cele inferioare, lumea spiritului prin cea a fizicului *ca eroare fundamentală,* vorbeşte şi V.Vîşeslavţev în lucrarea *Этика преображенного эроса* (Москва, 1994).

că şi formularea obiectului de cercetare al psihologiei muzicii se va afla în funcţie de răspunsuri la întrebări de genul celor de mai sus.

Incertitudinea în problema în discuţie mai este condiţionată, în opinia noastră, şi de următorul fapt. Noţiunea de „psihologie" este definită în dicţionarele de specialitate ca „ştiinţă a faptelor psihice".[31] Adică, la întrebarea „ce este psihicul uman" ştiinţa psihologică răspunde că el este ceea ce vedem că face (faptele, actele, manifestările lui). Dar oare el întotdeauna face ceea ce doreşte să facă? Ar fi corect să afirmăm că omul nu este altceva decît ceea ce vedem că face, adică să identificăm omul cu faptele sale? Nu-l obligă, oare, realitatea să facă deseori (sau chiar în mare parte) ceea ce contravine dorinţelor şi aspiraţiilor sale ascunse, supreme? Înzădar există fenomenul visului, unde omul devine „liber" vizavi de orice condiţionare social-cotidiană? Care ar fi, în această ordine de idei, gradul de veridicitate a afirmaţiei lui Petre Ţuţea: "Ştii unde poţi căpăta definiţia omului? În templu, în biserică… În biserică afli că exişti".[32] În cele „Patru mari erori" Nietzsche avertizează: "Nu există o rătăcire mai periculoasă decît a confunda efectul cu cauza".[33] Existenţa fenomenală este „urma" pe care o lasă existenţa ascunsă, nemanifestată în forme vizibile-tangibile-observabile-măsurabile. Omul şi urma lui sînt, însă, două lucruri diferite. În lumea spiritului, după cum vedem, principiul cauzalităţii-determinismului nu funcţionează (cel puţin în sensul în care funcţionează în planul fizic-material), pentru că esenţa ultimă a acestei substanţe n-o cunoaştem. Cunoaştem doar manifestările ei, nu şi principiul ei ultim. De aceea, psihologia ne spune *ce face* psihicul, dar nu ne spune, deocamdată, *ce este* el.[34]

---

[31] Sillamy Norbert. *Dicţionar de psihologie*, Bucureşti, Univers enciclopedic, 1996. p.247. O definiţie similară o dau şi alte surse. De exemplu: „Psihologia – domeniul analizei şi faptelor psihice". (*Dicţionar Enciclopedic de Psihologie*. Coord. Ursula Şchiopu, Bucureşti, 1997, p. 555).

[32] Petre Ţuţea. *Op. cit.*, p. 23.

[33] Nietszche Fr. *Amurgul zeilor*. In: Ницше. Сочинения в 2-х томах, том I, Москва, 1990, с.578.

[34] Ca fapt divers la acest subiect l-am putea cita pe remarcabilul dirijor Ernest Ansermet care, referindu-se la relaţia omului cu muzica, afirmă că muzica redă nu emoţiile şi gîndirea omului, ci redă *omul* prin intermediul emoţiilor şi gîndirii. Observaţia, considerăm, este destul de semnificativă. (Lucrul acesta, apropo, îl afirmase încă Toma d'Aquino). Emoţiile şi gîndirea, pe care le exprimă atît de veridic muzica, sînt doar mijloace de exprimare a fenomenului om. (Ернест Ансерме. *Беседы о музыке*. Москва, 1976, с.24).

Caracterul „extramuzical” al muzicii îl menţionează şi filozoful A. Losev în lucrările „Problema fundamentală a folozofiei muzicii”[35] şi „Muzica – obiect al logicii”.[36] Autorul împărtăşeşte pe deplin teoria independenței muzicii de orice fenomene fizice, psihologice, naturaliste şi vulgar-materialiste. Pentru muzică este caracteristică nu legea determinismului, ci legea autodeterminismului, autosuficienței, autodependenței. Aici autorul afirmă vizavi de muzică ceea ce Şt. Lupaşcu afirmă vizavi de afectivitate. Şi prin aceasta descoperim încă un argument „ascuns” pentru fundamentala relație „muzică-psihic”, cu toate că această constatare nu facilitează deloc – ba dimpotrivă, complică – situația cercetătorului în psihologie muzicală.

E necesar de remarcat încă un obstacol în cercetarea subiectului nostru. Există diferențe substanțiale între problemele psihologiei generale şi problemele psihologiei artei. Psihologia, în general, studiază stările „normale”, „medii” ale psihicului, cele deviate fiind cercetate de psihologia specială sau de psihiatrie. Or, psihiatria este deja medicină. Psihologia artei, însă, cercetează psihicul anume aflat în stare neordinară, în „stare artistică”. De aceea, formulările psihologiei generale nu întotdeauna pot da răspuns adecvat la întrebările ce-o frămîntă pe psihologia artei. Se cere obligatoriu o privire din interiorul acesteia asupra fenomenului. În cazul dat, psihologul este obligat să dispună de o experiență în domeniul muzical. Acest lucru a constituit un factor care a determinat numărul relativ mic de cercetări fundamentale în psihologia artei muzicale.

După cum ne convingem, nu este defel uşor să defineşti problematica psihologiei muzicii şi aria ei de extindere. Chiar dacă cercetările referitoare la aspectul psihologic al muzicii au o istorie de circa un secol şi jumătate (începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea) şi numără sute de titluri de diferit gen, este greu să stabileşti exact obiectul de interes al domeniului pentru că cercetările s-au dus asupra diverselor aspecte ale problemei, fără a fi determinat clar obiectul fundamental şi granițele sale. Printre aceste aspecte particulare putem numi: psihofiziologia sistemului auditiv, senzațiile şi percepția auditivă, caracterul psihologic al aptitudinilor muzicale în ansamblul lor şi a unora din ele în particular, particularitățile psihologice ale

---

[35] In: Лосев Ф. *Философия. Мифология. Культура*. Москва, 1991, с. 315-335.

[36] In: Лосев Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 195-392.

activităţii muzical-interpretative. De menţionat că în instituţiile de învăţămînt muzical se studiază, în special, anume ultima problemă (psihologia activităţii de interpretare muzicală), considerîndu-se că aceasta şi ar fi, în fond, ceea ce se numeşte psihologia muzicii. Trebuie de spus că toate cele nominalizate sînt doar aspecte (compartimente, probleme) ale marii relaţii „om-muzică" şi, în acest caz, fiecare din ele îşi formulează obiectul său de studiu. Dar care ar fi obiectul comun (sau general) al domeniului? Considerăm că el ar trebui să răspundă la o întrebare fundamentală, întrebare care-l frămîntă pe om atunci cînd reflectează asupra nemărginitei acţiuni a acestei arte asupra lui. De unde această forţă psihologică de nestăpînit a muzicii, ce conţine ea în sine, care-s elementele ce construiesc acest psihologism, care-i natura şi caracteristicile lor? Care-s acele fire care unesc tainic şi aproape de nepătruns pentru ştiinţă muzica şi sufletul, ce au în comun aceste două fenomene de se înţeleg între ele atît de bine? Ce convenţie tacită au încheiat şi de ce?

Determinarea ariei de interes a psihologiei muzicii mai ţine de un moment care trebuie luat în consideraţie. E vorba de noţiunile de „psihic" şi „psihologic". Dacă ne referim doar la termenul de „psihologic", atunci problema se îngustează, dar devine mai precisă: „psihologic" este ceea ce poate fi studiat, măsurat, calculat, testat etc. (psiho+logic, adică ceea ce poate fi prins cu logica). Noţiunea de „psihic", însă (în tratarea originară de „psyché") e mai largă.[37] Aici intră şi ceea ce încă nu este studiat şi ce încă nu-i stă în puteri ştiinţei psihologice să testeze-măsoare. Aici intră acele procese abisale, care stau ascunse şi sînt încă insondabile, dar cu care muzica stabileşte, prin căi cunoscute numai de ea, contactul cel mai direct. Care aspect îl va include în aria de interes ştiinţific psihologia muzicii? Dacă numai primul – obţinem un tablou redus, dacă al doilea – ne confruntăm cu multiple probleme sub aspect de investigaţie directă. Deci, are dreptul cercetătorul să aplice şi metode de cercetare indirecte, tangenţiale, metaştiinţifice? Sau trebuie să refuze cercetarea limitîndu-se la prima variantă, aşteptînd pînă cînd ştiinţa pozitivistă va găsi metodele respective?

---

[37] O idee similară, numai că referitor la psihologie, în general, o expune Jung: „Sînt convins că cei mai mulţi oameni cred că ştiu tot ce se poate şti despre psihologie, căci ei cred că psihologia nu e nimic altceva decît ceea ce ştiu despre ei înşişi. Dar psihologia este cu mult mai mult". (Jung C.G. *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*, Bucureşti, 1997, p.12.)

Trebuie spus că astăzi în lumea ştiinţelor (atît exacte, cît şi umanistice) se conturează o nouă viziune asupra psihicului şi conştiinţei umane, asupra omului şi a existenţei în general. Fenomenul „om” este trecut prin prisma noilor ştiinţe ca fizica cuantică, geometria neeuclidiană, psihobiologia, psihocosmologia, a noilor interpretări şi principii ca principiul holografic[38], *fuzzy-smul*[39], logica terţului inclus, a privirii corpuscular-ondulatorii asupra naturii fizice şi psihice a omului, starea „a patra” a conştiinţei cu formele ei de meditaţie transcendentală, extaz ş.a. Realizările de vîrf ale ştiinţei contemporane luate în ansamblu duc la o înţelegere netradiţională a fiinţei umane sub aspectele ei fundamentale – cosmică, biologică, socială, culturală, gnoseologică, psihologică, etică etc.[40] Ultimele date ale ştiinţelor asupra materiei şi existenţei sînt marcate astăzi de rezultatele fizicii cuantice (ondulatorii). Realitatea cuantică vorbeşte despre alte lucruri decît cele pe care le afirma fizica clasică. Tabloul general al lumii se dovedeşte a fi altul. În lumea cuantică îşi fac prezenţa cupluri de contradicţii mutual exclusive: undă şi corpuscul, continuitate şi discontinuitate, separabilitate şi inseparabilitate, cauzalitate locală şi cauzalitate globală, simetrie şi ruptură de simetrie, reversibilitate şi ireversibilitate a timpului etc. Procese identice sînt descoperite şi în lumea psihică. Lucruri similare au loc şi în muzică. Muzica şi relaţia ei cu psihicul uman se înscriu în mod firesc în aria acestor interpretări, făcînd posibilă (sau chiar obligînd la) o nouă optică şi tratare a acestei relaţii. A nu ţine cont de această nouă epistemologie, mai mult ca atît, a nu te sprijini pe ea în tratarea oricărui fenomen dintr-un domeniu sau altul al ştiinţei, înseamnă a sorti cercetarea la eşec sub aspectul abordării ei conceptuale.

În cazul nostru aceasta apare ca inevitabil şi datorită faptului că sunetul (vibraţia, ondulaţia) este o caracteristică fundamentală a existenţei, a materiei – atît inerte cît şi, în mod special, a celei vii. Iar muzica este sunet, vibraţie. Acelaşi principiu vibrator, după cum vom vedea, stă şi la baza funcţionării sistemului psihic uman. De aici – necesitatea şi actualitatea unei abordări largi a problemelor la care caută răspuns o psihologie a muzicii. „Psihologul, dacă e să revenim la

[38] *Hologramă* = dacă am dezmembra ceva în elemente, atunci fiecare element ar păstra în sine imaginea întregului.

[39] *Fuzzy* (engl.) – indeterminat, imprecis, estompat.

[40] A se vedea, ca exemplu: Волков Ю., Поликарпов В. *Человек. Энциклопедический словарь*, Москва, 1999.

Jung, e obligat să facă referință la multiple domenii, trecînd dincolo de zidurile de cetate ale specialității sale nu din obrăznicie sau curiozitate, ci doar din dragoste pentru cunoaştere, din iubire de adevăr".[41] Peste „zidurile de cetate" trebuie să treacă în cazul nostru atît ştiința muzicală, cît şi cea psihologică în numele slujirii scopului suprem care este omul – cunoaşterea, valorificarea şi înălțarea lui. Pe acest teren se vor întîlni ambele domenii, trecînd dincolo de interesele de breaslă, adică realizînd o „transcendență" disciplinară.

Din acest motiv, studiul nostru se fondează pe o viziune şi tratare *transdisciplinară*. Principiul transdisciplinar nu se limitează la relațiile interdisciplinare şi pluridisciplinare, cu toate că trece prin ele şi se sprijină pe ele. El nu este nici un principiu de tip „cosmopolit". Transdisciplinaritatea – ca viziune şi abordare modernă a fenomenelor lumii în care ne ducem existența sau a fenomenului Existență, luat în ansamblul său – priveşte în unul şi acelaşi timp *înăuntrul* fiecărei discipline, *între* discipline şi *dincolo* de orice disciplină, adică încearcă să vadă Întregul, care se dovedeşte a fi pierdut sau sărăcit în abordarea disciplinară sau chiar interdisciplinară.[42] Omul e mai mult decît ştiință şi mai mult decît artă. El se află pe „planul trei", dincolo de ştiință şi de artă. Pe acest „teren al treilea" se vor întîlni muzica şi psihologia. Cuvintele „trei" şi „trans" au aceeaşi rădăcină etimologică: „trei" semnifică „transgresiunea lui doi, ceea ce se află dincolo de doi. Transdisciplinaritatea este transgresiunea dualității".[43] Doar pe planul trei se poate obține renunțarea la interesul îngust disciplinar şi obținerea unei concilieri, mai mult – armonizări, integrări, contopiri a muzicii şi psihologiei în numele unei cauze supreme.

După cum constatăm, obiectul de cercetare al domeniului cuprinde întregul spectru de aspecte ale frumoasei, enigmaticei relații dintre om şi muzică. În centrul atenției psihologiei muzicii se află punctul de întîlnire a Subiectului (psihicului) cu Obiectul (muzica), *trecerea* (dematerializarea) Obiectului în Subiect. Şi invers, trecerea Subiectului în Obiect, *întruparea* (materializarea) Subiectului în

[41] Jung C.G, Op.cit. p. 123.

[42] În lucrarea *Transdisciplinaritatea. Manifest* (Iaşi, Polirom, 1999) Basarab Nicolescu expune această viziune transdisciplinară – în concepția noastră, nespus de actuală şi productivă în planul re-conştientizării experienței acumulate de om la început de mileniu trei – care, aplicată fiind, facilitează mult explicarea unui şir de probleme „enigmatice" ale subiectului nostru.

[43] Nicolescu Basarab. *Op. cit.*, p.66.

Obiect. Altfel spus, obiectul de cercetare al psihologiei muzicii îl constituie, pe de o parte, procesul de *psihologizare* a sunetului, pe de alta, cel de *muzicalizare* a psihicului uman.

1.2. ISTORIE ŞI ISTORIOGRAFIE

Dacă cercetările în domeniul psihologiei esteticului sînt considerate de unii autori ca avîndu-şi începutul la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în special prin apariţia lucrării lui Th. Fechner „Elemente der Psychophysik" („Elemente de psihofizică"), apoi această afirmaţie se referă doar la cercetările de tip experimental. Pentru că interesul, observaţiile şi reflecţiile asupra efectului psihologic al muzicii, precum şi aplicarea practică a acestui efect îşi află începuturile în adîncurile timpurilor. Ideea despre relaţia şi unitatea muzică-suflet are o istorie impunătoare – cîteva mii de ani. De exemplu, cu circa 5 mii de ani în urmă în India au fost determinate anumite principii nu numai ale teoriei şi practicii muzicale, dar şi ale percepţiei acestei arte, cercetată fiind natura delectării estetice-sonore, precum şi specificul inconştientului în raport cu experienţa estetică-muzicală. Luîndu-şi aici începutul, ideea urmează să călătorească prin timpuri şi epoci, fundamentată şi dezvoltată fiind în culturile ulterioare – egipteană, chineză, greacă etc.

Diverse surse bibliografice conţin multiple referinţe asupra tratării psihologice a muzicii. Aducem, iniţial, unele date de acest gen expuse de W. Tatarkiewicz în „Istoria esteticii"[44] (cu comentariile noastre de rigoare), date ce ne vor ajuta să prefigurăm în linii generale unele aspecte ale subiectului pus în discuţie, dar şi care ne vor permite să aflăm, că problemele incluse astăzi în mod activ în aria de investigaţie de către specialiştii în psihologia artei au fost trasate, în mare parte, încă în timpurile străvechi.

În *Grecia antică* muzica era una din caracteristicile misterelor, cîntăreţul Orfeu fiind considerat iniţiatorul ei, după cum era considerat şi iniţiatorul misterelor înseşi. Ei i se atribuiau puteri speciale, în special puteri magice. Curentele orfice pretindeau că muzica delirantă folosită de ele smulgeau, fie şi pentru un timp scurt, sufletul din

[44] Tatarkiewicz W. *Istoria esteticii*, vol.I, Bucureşti, 1978.

chingile trupului. Grecii considerau că muzica este o artă sacră, singura capabilă să exprime adecvat stările sufleteşti.

Estetica pitagoreică susţinea că Universul este un „kósmos" (ordine). Mişcarea regulată a elementelor lui dă naştere unor sunete armonioase – muzicii sferelor, care se află în raport cu cosmosul interior al omului. Ei stabileau o analogie între corpuri şi suflete, presupunînd că perfecte sînt acele suflete care sînt armonios construite. Prima teorie a pitagoricienilor afirmă că muzica se bazează pe proporţie, iar a doua declară că muzica este o forţă care acţionează direct şi puternic sufletul. Prima prevedea esenţa artei sonore, cea de-a doua – efectul ei asupra omului. Ei încercau să explice acţiunea puternică a muzicii în termenii raportului dintre mişcare, sunete şi sentimente. Mişcările şi sunetele exprimă sentimente şi invers – evocă sentimente.[45] Sunetele găsesc ecou în suflet, acesta răsunînd în armonie cu ele. E ca şi în cazul unei perechi de lire: cînd lovim în una, cealaltă răspunde. (De accentuat: sufletul este comparat cu un instrument muzical, care vibrează la unison cu armoniile muzicii; această metaforă este folosită şi mai tîrziu de autori). Grecii folosesc aici termenul de *psyhagogia,* ceea ce înseamnă „îndrumare a sufletelor", muzica avînd, aşadar, o putere „psyhagogică"[46]. Ea poate să conducă sufletul într-un „ethos" (stare sufletească) bun sau rău.

Pitagoricienii atribuiau putere expresivă şi psyhagogică nu tuturor artelor, ci în exclusivitate muzicii. La fel ei susţineau că cea mai eficientă cale de influenţă a sufletului este prin mijlocirea auzului şi nu prin celelalte simţuri, indiferent care. Şcoala pitagoreică susţinea că muzica nu este produsul omului, ci al „naturii": ritmurile aparţin naturii şi sînt înnăscute în om. Pitagoricienii mai considerau că ritmurile sînt „asemănări" *(homoiomata)* ale psihismului, „semnele" sau expresiile caracterului. Muzica exprimă perfecţiunea supremă şi adevărul suprem, căci „în natura numărului şi în armonie nu-şi are loc înşelăciunea" (*Filolaos*).

Democrit considera că pentru a face poezie şi muzică este nevoie de o stare psihică aparte. Aceste arte devin posibile numai atunci cînd „sufletul se aprinde". Aceeaşi opinie o împărtăşea şi *Platon* (în *Ion*): „Căci nu cu meşteşug îşi alcătuiesc frumoasele lor poeme

[45] Trebuie spus că presupunerile pitagoricienilor, făcute mai mult în baza unui simţ intuitiv, nu sînt departe de adevăr, acelaşi lucru demonstrîndu-l ştiinţa psihologică modernă – I.G.

[46] Tatarkiewicz W. *Op. cit.* p.129.

poeții… ci pradă inspirației și sub stăpînirea unei puteri divine. Nu cu mintea limpede își compun prea frumoasele lor cîntece…, căci poetul e în stare să creeze doar cînd, încins de un dar divin, e descumpănit la cuget și cu judecata scoasă din rostul ei „.[47] În *Timaios,* el observă că structura sufletului este determinată de proporții legate direct de raporturile intervalelor muzicale.

În *Statul*, Platon completează: „Introducerea unui nou mod în muzică trebuie privită ca primejdioasă pentru întregimea sistemului social. Nicăieri schimbarea felurilor de exprimare în muzică nu se face fără răsturnarea legilor politice celor mai importante, căci violarea legii se furișează și se ascunde în jocuri întru nimic răufăcătoare, pentru a se revărsa apoi asupra caracterelor și moravurilor” .[48] Conform ideilor orfice și pitagoreice *katharsys*-ul era cauzat în primul rînd de muzică. *Aristotel* și-a însușit acest punct de vedere. El a clasificat modurile muzicale în a) *etice*, b) *practice* și c) *entuziastice*, investindu-le pe acestea din urmă cu capacitatea de a descărca emoțiile și de a purifica sufletele. În *Metafizica* el scrie: „Cît despre producțiile artiștilor, ele sînt acelea a căror formă este în sufletul artistului”,[49] iar în *Politica* adaugă: „Muzica ne construiește într-un anumit fel firea”.[50] Filozoful a descris amănunțit scările (modurile) muzicale care duc la schimbarea psihicului într-o direcție sau alta: „Există în muzică imitațiuni ale mîniei și ale duioșiei și apoi de vitejie, înțelepciune și contrarele lor, și îndeobște ale tuturor sentimentelor… Căci ascultînd acestea, ne prefacem sufletul. Și, tot așa, ascultînd, toate sentimentele se nasc în noi”.[51]

Scepticii considerau că muzica nu are proprietăți obiective, pentru că există oameni și animale asupra cărora nu are nici un efect, sau dacă are vreun efect, el dispare imediat ce muzica încetează. De aceea, nu poate exista o știință (teorie) a muzicii, ci doar o psihologie a ei. Această concepție nu era în întregime nouă, prefigurată fiind de *sofiști*, care susțineau caracterul subiectiv al artei. Un reprezentant al scepticilor, *Sextus Empiricus,* considera: „Cît privește melodiile, ele nu

[47] Tatarkiewicz W. *Op.cit.* p.200.
[48] Idem, p.206.
[49] Idem, p.236.
[50] Idem, p.242.
[51] Lukacs Georg. *Estetica*, vol.II, București, 1974, p.291.

sînt prin natură unele în cutare fel şi altele în altul, ci sînt considerate de noi ca atare”.[52]

Stoicii la fel şi-au adus contribuția la psihologia artei, îmbogățind psihologia greacă originară care se întemeia, grosso modo, pe două concepte fundamentale: *reflexivă* (după judecată, după legi stricte numerice) şi *senzorială* (după simțuri). Timp îndelungat acestea au fost singurele concepte folosite pentru explicarea felului în care se compune o operă de artă în spiritul artistului şi modul în care ea acționează asupra spectatorului sau ascultătorului. În perioada elenă a apărut un al treilea concept, cel de *imaginație.* Tot stoicii au inventat şi termenul de *fantasia.* Deşi a avut inițial un caracter psihologic general, în scurt timp termenul a ajuns să fie utilizat în mod specific în psihologia artei, unde a dobîndit o poziție dominantă şi a început să înlocuiască vechiul concept de „*imitație*” („*mimesis”).* În aşa fel, către sfîrşitul Antichității*, Filostrat* putea scrie că „imaginația e un artist mai înțelept decît imitația”. (Prin aceasta se recunoaşte prioritatea factorului interior, psihologic în crearea operei de artă vizavi de cel exterior, de „copiere/imitare” a naturii – I.G.)

Diogene a împărtăşit ideea că în om există o impresie irațională înnăscută. Ideea a fost preluată de elevul său *Panaitios* , convins şi el de caracterul direct al experienței frumosului în om.

Cicero a evidențiat elementul activ nu numai la creatorii de artă, dar şi la receptorii ei, nu numai în psihologia artistului, dar şi în psihologia spectatorului şi ascultătorului. El susținea că omul posedă un simț special al frumosului şi al artei, care-l călăuzeşte în crearea, înțelegerea şi aprecierea operei artistice. În lucrarea *Despre orator* el face o concluzie destul de importantă pentru înțelegerea relației „ascunse” dintre om şi muzică: „Ritmurile şi sunetele sînt înrădăcinate în sensibilitatea comună, de care natura nu a vrut să lipsească pe nimeni”.[53] În *Oratorul* Cicero continuă ideea: ”Versul n-a fost găsit datorită judecății, ci unui simț înnăscut, iar judecata, măsurîndu-i silabele, a explicat ceea ce apăruse întîmplător”.[54] Aşa cum era primit în Antichitate, el a lăudat nu numai intelectul, ci şi urechile şi ochii (două simțuri care „fac” arta – genurile ei vizuale şi auditive, pentru că celelalte trei simțuri, mirosul, gustul şi pipăitul, nu elaborează opere

[52] Tatarkievicz W. *Op. cit.* p. 276.
[53] Idem, p.312.
[54] Idem, pp.312-313.

artistice). Ochii judecă armonia şi frumuseţea culorilor şi a formelor. Urechile posedă capacităţi uimitoare, întrucît sesizează diversele intervale şi moduri produse de voce şi instrumente muzicale: „Judecata urechilor este minunată”.[55]

Pseudo-Aristotel, în lucrarea *Problemele* (dintre care unsprezece capitole sînt consacrate muzicii), scrie: „Problema 38: De ce oare ritmurile, melodiile şi armoniile produc plăcere? Deoarece plăcerea produsă de ele este parţial naturală şi înnăscută şi parţial îşi are obîrşia în număr, stabilitate, ordine şi proporţie, care sînt prin natura lor dătătoare de plăcere. Problema 27 şi 29: Muzica, chiar dacă e lipsită de voce, poate exprima caracterul, şi răspunsul este că muzica poate face acest lucru din cauza că în muzică percepem mişcarea, în mişcare percepem acţiunea şi în acţiune, caracterul”.[56,57]

Importanţa şi noutatea lui *Aristoxenos din Tarent* (elev al lui Aristotel) constă în studiile sale obiective asupra muzicii, inclusiv în studiile psihologice. El scria că precizia percepţiei (muzicii) este pentru cel ce studiază această artă o cerinţă de căpătîi. Pentru muzician, considera Aristoxenos, facultatea percepţiei este o facultate fundamentală, pentru că cel cu o percepţie slabă nu poate expune bine ceea ce nu percepe el însuşi. *Diogene din Babilon* observase destul de corect*: „*Înainte chiar de a ajunge la vîrsta raţiunii, orice suflet de copil dobîndeşte înţelegerea puterii muzicii”.[58]

Quintilian Aristides: „Sînt trei feluri de muzică: nomică, ditirambică şi tragică. Din punct de vedere psihic (moral) pe una o numim sistaltică (contractivă), prin care punem în mişcare sentimentele triste, pe alta diastaltică (expansivă), graţie căreia trezim sufletul, pe a treia – de mijloc, cu ajutorul căreia călăuzim sufletul spre pace”.[59]

*Speusip: „*Degetele cîntăreţului din flaut sau liră au o energie al cărei izvor nu este în degete, ci decurge din activitatea mintală”.[60]

---

[55] Idem, p.313.

[56] Idem, p.323.

[57] Tratarea „psihologică” a muzicii de către Pseudo-Aristotel l-a interesat ulterior pe psihologul german Carl Stumpf, dedicîndu-i o lucrare (*Die Pseudo-aristotelischen Probleme über Music*, Abhandlungen der Berliner Akademie, 1896).

[58] Idem, p. 336.

[59] Idem, p. 336.

[60] Idem, p. 337.

Filostrat scria că „mimesis”-ul înfăţişează lucruri pe care le-a văzut, pe cînd fantezia înfăţişează şi lucruri pe care nu le-a văzut. Grecii făceau mare caz de exemplul rapsozilor orbi, iar orbia lui Homer o priveau ca pe un simbol şi o dovadă că imaginația e mai puternică decît simțurile (exterioare).

Încă din vremurile străvechi s-a menționat, alături de *imaginație,* şi rolul predominant al *inspirației* şi *intuiției* în crearea şi receptarea operei de artă. Aşa, de exemplu, despre inspirație *Lucian* scrie: „Trebuie multă nebunie celor ce trec porțile poeziei”, iar *Seneca* observă (în *Despre liniştea sufletească*): „Căci dacă dăm crezare poetului grec că uneori e mai plăcut să fii nebun, sau lui Platon cînd spune că zadarnic bate la porțile poeziei cel cu mintea întreagă, sau lui Aristotel că n-a existat nici un geniu fără dram de nebunie, nu poate fi spus ceva cu măreție şi deasupra celorlalți fără de freamătul minții”.[61] Iar despre intuiție *Pseudo-Sirianul* consideră următoarele: „În general întregul este cunoscut numai prin senzație; nici o judecată n-ar putea reprezenta întregul ca întreg. O astfel de cunoaştere n-ar putea surprinde esența obiectului”.[62]

Grecii considerau că oricît de importantă ar putea fi pentru artist cunoaşterea regulilor artei, singure aceste reguli nu sînt deajuns, deoarece el mai are nevoie de talent personal ieşit din comun. El mai are nevoie şi de inspirație. Artistul creează într-o stare de „entuziasm” şi de „nebunie creatoare”.

Plotin, în urma lui Platon, a pus în contrast două lumi: lumea „aceasta” şi cea de „acolo”, sau lumea materială în care trăim, imperfectă, a simțurilor şi lumea spirituală, perfectă, independentă de simțurile noastre, de care ne putem apropia doar prin cugetare interioară la care ne poate aduce arta.

Aşadar, arta se produce în virtutea ideii artistului. Pentru Platon aceasta era ideea eternă şi imuabilă, în timp ce pentru Plotin era ideea vie a artistului. Pentru Cicero ideea din mintea artistului era un fenomen psihologic, pe cînd pentru Plotin era un fenomen metafizic, fiind un reflex al modelului transcendent. Omul, care trăieşte în această lume imperfectă, doreşte să se întoarcă în lumile superioare din care a venit. Unul din drumurile ce duc într-acolo este arta. De menționat că

[61] Idem, p. 371.
[62] Idem, p. 373.

elemente de psihologie conţineau toate tratatele antice despre muzică, deoarece se căuta cauza acţiunii ei asupra omului.

Mentalitatea *creştinilor timpurii* era astfel construită, încît ceea ce se afla sub ochii lor înceta să-i mai atragă sau sa-i mai intereseze pierzîndu-şi importanţa în folosul a ceea ce era îndepărtat, supranatural şi invizibil.[63] Criteriul valorii artei n-a mai stat în conformitate cu natura. El a devenit *interior.* Arta avea menirea de a produce desfătare (impresie) estetică şi, în modul acesta, de a înălţa sufletul spre Dumnezeu. *Augustin* pune problema a ceea ce astăzi numim „experienţă estetică" (adică trăire pe viu, la direct a actului de comunicare cu opera de artă), incluzînd-o în cadrul psihologiei frumosului. Geneza experienţei estetice, susţine Augustin, depinde nu numai de obiectul contemplat, dar şi de contemplator. E necesar să existe o armonie şi o similaritate între lucrul frumos şi suflet. După părerea lui, experienţa frumosului posedă însuşirea esenţială a frumosului însuşi. Această însuşire este *ritmul.* Augustin distinge cinci tipuri de ritm: al sunetului, al percepţiilor, al memoriei, al acţiunilor şi un ritm înnăscut al intelectului însuşi. Diferenţiind ritmurile percepţiei, memoriei, acţiunii şi judecăţii, Augustin introduce *teoria psihologică a ritmului*. Trăsătura ei distinctă constă în faptul că omul posedă un *ritm nativ,* fără de care n-ar putea nici percepe, nici produce ritmul. În *Despre muzică*, el scrie că ritmul „rezidă în însuşi discernămîntul natural al celui care încearcă senzaţia. Căci ne bucurăm de egalitatea ritmurilor şi ne supărăm de greşita lor alcătuire".[64] Augustin a mai remarcat că este mai uşor (adică suntem mai capabili) să percepem frumosul decît să-l explicăm.

În *Evul Mediu* biserica (creştină) respingea orice formă de muzică care desfată simţurile. În biserică muzica nu urmărea plăcerea oamenilor, dar slujirea lui Dumnezeu, trezind în ascultător o virtute a iubirii (*ad amoris virtutem excitare*). Se credea (aşa cum credeau şi grecii) că efectul anumitor ritmuri şi melodii este generator de desfrîu (ritmurile uşoare erau potrivite doar pentru orgiile curtezanelor), în timp ce efectul altora este sublim. Timp îndelungat *cîntul gregorian* (Grigore cel Mare, papă între 590-604) a fost socotit ca singura muzică posibilă, cea mai înaltă culme pe care o putea atinge arta. Aceasta era o muzică cel mai puţin preocupată de plăcerea senzorială şi ducea la o

[63] În continuare ne referim la lucrarea citată a lui Tatarkiewicz W.,volumul II.

[64] Idem, p.97.

mare desprindere de viaţa reală, cotidiană; în acelaşi timp avea un efect puternic asupra sentimentelor „înalte” şi spiritului, exprima şi producea stările spirituale cele mai sublime. Cu elevanţa şi simplitatea melodiilor sale, ea menţinea sufletul într-o stare de puritate şi austeritate aproape supraomenească. Starea de spirit evocată de muzica gregoriană (scriitorii timpului o numeau *suavitas, „*farmec”) era marcată în special de linişte şi împăcare. Cu toate că era exclusiv vocală, cuvintele nu erau elementul ei cel mai important. Cu adînca lui intuiţie psihologică, Augustin scria încă înainte de apariţia cîntului gregorian: „Cine se bucură nu rosteşte cuvinte; cîntecul lui bucuros e fără cuvinte, este glasul unei inimi care se topeşte în propria-i bucurie şi se străduieşte a-şi exprima simţămintele chiar cînd nu le prinde înţelesul”.[65]

Boethius vorbea despre „muzica sufletului omenesc”, care, deşi nu conţine nici un sunet, e armonioasă. Concepînd muzica în calitate de armonie a sufletului, Boethius considera că pentru a o înţelege trebuie „să cobori în sinea ta” (*De institutione musica* – „Despre arta muzicală”). El punea un accent deosebit pe efectele subiective ale artei, îndeosebi ale muzicii, aceasta măgulind nu numai auzul, dar şi înălţînd spiritul. ”Cunoştinţelor, nici o altă cale către minte nu le este mai larg deschisă decît cea a urechilor” (el menţionînd, prin aceasta, importanţa şi specificul cunoaşterii auditive în comparaţie cu alte tipuri de cunoaştere).

Cassiodorus: „Muzica este o ştiinţă (cognitio) foarte plăcută şi foarte utilă care cu modularea ei ridică spiritul către înălţimi”. „Graţie muzicii cugetăm just, vorbim frumos şi ne mişcăm cum se cuvine”.[66]

Isidor: „Fără muzică nici o ştiinţă (disciplină) nu poate fi perfectă deoarece nimic nu există fără aceasta. Se spune că lumea însăşi constă dintr-o anumită armonie a sunetelor şi chiar cerul se roteşte după o modulaţie armonică”.[67]

În perioada Evului mediu matur aproape toţi filozofii au vorbit despre muzică. Ideile despre muzică au făcut parte integrantă din gîndirea medievală în general, încît punctele de vedere ale muzicologilor şi filozofilor au prezentat foarte mici diferenţe. Concepţia de proporţie, număr, armonie, ritm, împărtăşită şi de

[65] Idem, p.113.
[66] Idem, p.136.
[67] Idem, p. 137.

gînditorii medievali, era însoțită de credința că muzica e percepută nu numai de auz, ci şi – ba chiar în mod deosebit – de spirit, „de simțul interior al sufletului”.

Joan Scotus Eriugena: „Îmi dau seama că nimic altceva nu place sufletului şi nimic nu produce frumuseţe în afară de intervalele raționale ale diferitelor sunete, care, strînse împreună, produc dulceața melodiei muzicale. Nu diferitele sunete produc dulceața armoniei, ci relațiile sunetelor şi proporțiile lor, înțelese şi judecate doar de simțul interior al sufletului”.[68] Muzica, considerau medievalii, este „în mod atît de natural legată de noi, încît chiar dacă am vrea să ne lipsim de ea, nu am putea” (Gil de Zamora*, Ars musica*).

Scolasticii (cel puțin unii din ei) descriau efectul muzicii aproape în acelaşi fel în care fusese descris de greci, în special de stoici. Ea îi desfată pe copii, îi ajută pe adulți să-şi uite necazurile (muzica este *consolatum unicum et familiare),* e odihnitoare şi plăcută, linişteşte sufletul tulburat şi are un efect ameliorator asupra caracterului; e necesară în vreme de pace şi de război, are o funcție religioasă şi morală; are un efect terapeutic şi exercită o acțiune chiar şi asupra animalelor.

În cursul Evului mediu interesul s-a îndreptat de la muzica universului, de la contemplarea abstractă a legilor obiective ale muzicii (armonie universală, proporții matematice etc.), spre muzica mai familiară, ca artă umană, spre creativitate şi armonie sensibilă, spre efectele şi sentimentele trezite de muzică. *Regino din Prum*: „Acelaşi principiu ce potriveşte emiterea sunetelor conduce şi firile muritorilor”.[69]

Aşadar, în plan istoric se conturează următoarele concepții despre arta muzicală.

Concepția cosmologică: muzica era tratată ca o ramură a cosmologiei. Se presupunea că:

a) armonia este o proprietate a cosmosului („musica mundana”), iar nu o invenție a omului: omul nu o creează, ci doar o descoperă;

b) armonia guvernează nu numai universul material, dar şi lumea spirituală („musica spiritualis”; „musica umana”);

[68] Idem, p. 201.

[69] Idem, p. 200.

c) armonia e mai inteligibilă spiritului decît simțurilor; sunetele plăcute sînt numai o manifestare, şi nu esența armoniei.

Concepția matematică se îmbină cu concepția cosmologică: armonia care se găseşte în univers trebuie implantată în arta umană; se bazează pe raporturi numerice; era în primul rînd o concepție muzicală (lansată de pitagoricieni).

Concepția psihologică, bazată pe credința unității între armonia fizicului şi a spiritului, a externului şi internului, a legilor obiective şi celor subiective etc. Îşi face loc tot mai mult viziunea pur psihologică asupra muzicii (teoria psihismului muzical).

Aceste teorii sînt larg răspîndite şi împărtăşite de gînditori. Estetica Victorină, de exemplu (Mănăstirea Sf. Victor din Paris, sec. XII), vorbeşte despre frumosul vizibil şi invizibil. Estetica scolastică concepe frumosul ca o relație între subiect şi obiect; frumosul are în egală măsură un aspect obiectiv şi psihologic.

Considerațiile psihologice ocupă aproape întreaga estetică a lui *Bonaventura (Giovanni di Fidanza*). El se ocupă pe larg de varietățile experienței estetice şi ale plăcerii estetice, de condițiile lor cauzale, componentele şi felurile lor. Percepția produce plăcere ca şi cum ar exista un acord între subiectul perceptor şi obiectul (fenomenul) perceput. După Bonaventura, o operă de artă, în definitiv, începe în mintea artistului. Ea există acolo ca idee pînă cînd artistul o realizează şi-i dă formă.

Estetica lui *Toma d'Aquino* subliniază rolul subiectului perceptor: frumosul e proprietatea unui obiect, dar a unui obiect situat într-o anumită *relație* cu un subiect. El scrie: „Strict vorbind, nici simțurile şi nici intelectul nu percep, ci percepe omul prin simțurile şi intelectul lui".[70] Gînditorul considera că simțurile prin excelență „estetice" sînt văzul şi auzul din cauza că sînt cele mai cognitive, adică cel mai strîns legate de intelect.

Concepția estetică a lui *Alhazen* şi *Vitelo* constă în următoarele: percepția se întemeiază pe impresii senzoriale, dar ea le completează; impresiile sînt simple, percepția e complexă. Percepția necesită atenție şi efort; în percepție mai joacă rol şi rațiunea, judecata, memoria, imaginația, în percepție participă şi asociațiile. Este evidențiat caracterul subiectiv al percepției. „Aşa cum fiecare îşi are

[70] Idem, p. 357.

obiceiurile sale proprii, tot astfel posedă şi un criteriu propriu de judecare a frumosului".[71]

Viziunea epocii asupra artei subliniază că arta nu e numai un produs al regulilor, ci chiar mai mult, al talentului, imaginației şi intuiției, fiind astfel în mare măsură imprevizibilă. Ea îşi are propriul adevăr distinct de adevărul ştiințific. Ea e legată de sentimente şi expresie; una din funcțiile de bază ale artei e stimularea emoțiilor.

Epoca Renaşterii se evidențiază prin îndepărtarea de Evul Mediu prin „părăsire a lumii transcendentale". Problemele vremelnice au început să-i absoarbă pe oameni. *Nicolaus Cusanus* împărtăşea nu atît metafizica idealistă, cît teoria cunoaşterii a priori şi credința în natura activă a intelectului. Altă idee a epocii: oricît de mare ar putea fi opera de artă, *artistul* e încă şi mai mare. Este susținută ideea „subiectivității" creației, rolul lumii interioare a artistului (starea deosebită a spiritului, imaginația).

Leonardo da Vinci (în *Trattato della Pittura*) susținea că „pictorul priceput trebuie să picteze două lucruri principale: omul şi ceea ce se petrece în mintea lui". „Nu sînt demne de laudă acele figuri, care prin atitudine nu vor arăta pe cît mai mult cu putință zbuciumul sufletului".[72]

Michelangelo: „Omul începe cu frumusețea vizibilă, dar de la această frumusețe sufletul percepe frumosul pur, divin şi nemuritor".[73]

„Văd adevărul frumuseții oare
cu ochii mei, Amor, te rog răspunde,
sau poate-l port lăuntru ?..
Din ea frumusețea naşte, însă creşte
trecînd prin ochi spre casa ideală,
spre suflet… Iar acolo mai înaltă,
mai pură e şi se-dumnezeieşte…"
(Michelangelo, *Sonetul XXXXII*)

Tinctoris a mers şi mai departe. Compoziția muzicală, afirmă el, trebuie să fie mai mult decît analiza matematică a unor sunete, ea trebuie să fie călăuzită de judecata auzului. De fapt, în practică aşa şi s-a întîmplat întotdeauna, dar teoria a ignorat vreme îndelungată faptul acesta. Se susținea că muzica nu este o ştiință bazată pe cercetare şi

[71] Idem, p. 381.
[72] Idem, p. 218.
[73] Idem, p. 227.

deducţie. Aceasta a fost o cotitură de mare importanţă. Trecerea de la primatul teoriei la cel al practicii a avut loc în perioada Renaşterii. În *Complexus affectuum musices,* Tinctoris scrie: „Să nu crezi că vreau să cuprind totalitatea ţelurilor acestei arte liberale şi nobile a muzicii numai în cele douăzeci pe care le enumăr:

Să îndemne sufletele la smerenie,
Să îndepărteze mîhnirea,
Să înmoaie asprimea inimii,
Să alunge pe diavol,
Să pricinuiască extazul,
Să înalţe mintea legată de pământ,
Să înlăture reaua-voinţă,
Să înveselească pe oameni,
Să vindece bolnavii,
Să aline chinurile,
Să trezească dragostea,
Să acopere de glorie pe muzicieni,
Să sfinţească sufletele”.[74]

Galilei Vincenzo (*Dialogo della musica antica e della moderna*): „Ori de cîte ori muzicianul nu are capacitatea de-a atrage sufletele ascultătorilor spre el însuşi, goale şi deşarte trebuie să-i fie socotite priceperea şi ştiinţa…”[75]

Giordano Bruno: „Nu există nici o frumuseţe care să poată întruni o recunoaştere generală”, pentru că „un lucru poate fi frumos pentru Socrate şi un cu totul alt lucru pentru Platon”. Pe lîngă altele, consideră savantul, frumuseţea depinde de dispoziţia momentană a persoanei care o priveşte. „Poezia nu ia naştere din reguli decît cu totul întîmplător, ci regulile provin din poezii”. De aceea, „frumosul e indefinibil şi indescriptibil”. [76,77]

În secolul al XVI-lea era foarte obişnuit ca arta să fie privită ca un „instrument al filozofiei”, adică ca un *gen de cunoaştere* a lumii şi a oamenilor.

Shakespeare: „Acel ce-n sinea-i muzica nu poartă
şi armonii de sonuri dulci nu-l mişcă,
e bun de intrigi, jafuri şi trădare”.

[74] Idem, p. 370-371.
[75] Idem, p. 375.
[76] În continuare urmează spicuiri din Tatarkiewicz W. *Op. cit.*, volumul IV.
[77] Idem, p. 23-24.

Spinoza: „Aş dori mai întîi să atrag atenția că nu atribui naturii frumusețe, urîțenie, ordine sau confuzie. Lucrurile pot fi numite frumoase sau urîte, ordonate sau confuze numai în raport cu imaginația noastră”.[78]

Leibniz: „Muzica ne farmecă, deşi frumusețea ei nu constă decît în raporturile dintre numere şi în calculul de care nu ne dăm seama şi pe care sufletul nu încetează să-l facă”.[79]

Jean-Baptiste Dubos s-a ocupat mult de *psihologia reacției* față de artă, accentuînd aici nu rațiunea, ci emoția. Toate fenomenele psihologice, printre care şi creativitatea artistică, au o bază anatomică şi fiziologică, considera el.

În secolul XVIII capătă o largă răspîndire *teoria afectelor,* conform căreia conținutul muzicii îl constituie, în exclusivitate, exprimarea (mai degrabă, „ilustrarea”) prin sunetele muzicii a sentimentelor şi pasiunilor umane. Concepția îşi are începutul încă în antichitate în „teoria ethosului”, şi în estetica medievală. Teoria afectelor capătă o amploare şi importanță de prim ordin în estetica germană a secolului al XVIII-lea. De la *Matteson* ea este preluată de alți reprezentanți ai ştiinței germane despre muzică: *Quantz, Marpug, Ph.E. Bach.*[80]

Zarlino ajunge la concluzia că muzica este un dar firesc al naturii (atît al naturii obiective din afara noastră, cît şi a celei subiective din interiorul nostru). Dacă teoreticienii medievali afirmau permanent că muzica are o geneză divină, apoi pentru Zarlino ea se naşte din întîlnirea cunoaşterii umane cu armonia obiectivă a naturii. „Muzica este atît de firească pentru noi şi ne este atît de familiară, încît fiecare om, după cum vedem, într-un mod sau altul, doreşte să-şi încerce în ea puterile”.[81] După Zarlino, noțiunea (teoria) de ritm în muzică a apărut prin suprapunerea lui cu pulsul uman. Anume pulsul sanguin, dilatarea şi comprimarea arterelor şi a inimii a dat naştere

[78] Idem, p. 158.

[79] Idem, p. 161.

[80] Teoria afectelor a fost analizată în multiple lucrări, printre care putem menționa cîteva mai importante: Stege F. *Die deutschen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre*. – Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1927, H.1; Kretschmar H. *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre*. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. S.1, 1911-1912.

[81] Шестаков В. *Музыкальная эстетика западного средневековья*. Москва, 1975, с. 442.

pulsației muzicale, simțului muzical-ritmic. După cum pulsul e de două feluri, regulat şi neregulat, la fel şi metrica muzicală e de două feluri – regulată şi neregulată, şi în care rezumă toate mişcările complementare ale vocii în cînt.[82]

Diderot a acordat o atenție aparte intonației (elementului intonativ) în muzică. Filozoful afirmă că fiecărei emoții, mişcări interioare îi corespunde o anumită intonație; intonația este izvorul melodiei. Conceptul „intonației" ca bază a muzicii şi a vorbirii e argumentată şi desfăşurată în special de *J.-J. Rousseau*.[83]

Acestea au fost contribuțiile „pre-ştiințifice" ale gînditorilor antici, medievali şi moderni asupra aspectului psihologic al fenomenului artistic (muzical). Căci psihologia ştiințifică (experimentală) a artei (muzicii) îşi ia începutul în anii 60 ai secolului al XIX-lea, odată cu constituirea psihologiei însăşi ca domeniu ştiințific distinct (cînd ea se desprinde de filozofie şi metafizică cu care făcea corp comun încă din antichitatea greacă). Istoricii psihologiei consideră anul 1860 ca data întemeierii psihologiei experimentale prin apariția lucrării lui Th. Fechner *Elemente de psihofizică*. De remarcat că, chiar în anul următor (1861), Fechner face primele cercetări experimentale în psihologia esteticului. Iar odată cu fondarea în 1879 a primului laborator de psihologie experimentală, organizat de Wilhelm Wundt la Leipzig (precum, ulterior, şi a altor laboratoare de acest fel în alte oraşe şi țări), apar condiții pentru ample cercetări asupra *sistemului auditiv,* ceea ce şi se întîmplă. În ultima treime a secolului al XIX-lea în Europa se constituie pe baze temeinice „şcoala psihologică". Obiectul ei de cercetare îl constituia cu predominanță *aspectul psihologic al creației artistice*, în primul rînd – viața lăuntrică a artistului. W. Wundt, de exemplu, unul din fondatorii acestei şcoli, considera că arta exprimă tot ceea ce omul poartă în sine. Teoria sa Wundt o dezvoltă în lucrarea „Fundamentele artei".

Pe parcurs se constituie următoarele *şcoli psihologice,* care, într-o măsură sau alta, includ în aria intereselor ştiințifice fenomenul muzical: *germană* (Gustav Theodor Fechner, Herman Helmholtz, Wilhelm Wundt, Johannes Müller, Ernst Heinrih Weber, Johannes von Kries, Carl Stumpf, Otto Abraham, Wolfgang Köhler, Hans Rupp, A. Faist, Theodor Lipps); *americană* (seria cercetărilor experimentale

[82] Idem, p. 472.
[83] Rousseau J.-J. *Op. cit.*

muzicale a fost inițiată de Thadeus L. Bolton în anul 1894, după care urmează Robert McDougall, Max Meyer, Richard Andrews, Carl E. Seashore, Robert S. Seashore şi alții); *franceză* (E.B. de Condillac, C.A. Helvetius, Ch. De Bonnet, Théodule Ribot, Pierre Janet, Charles Richet, Alfred Binet, Lionel Dauriac ş.a.); *rusă* (Ec. Malțeva, S. Beliaeva-Exemplarskaia, S. Maikapar, B. Teplov, S. Rubinstein, A. Leontiev, N. Nazaikinski ş.a.); *daneză* (Dr. Lange); *olandeză (*H. Zwaardemaker); *italiană* (Gino Melati); *elvețiană* (R. Getschenberg, Emile-Jaques Dalcroze); *maghiară* (Geza Révész); *română* (C. Rădulescu-Motru, M. Ralea, Gh. Zapan, M. Golu, G. Breazul, Şt. Zisulescu ş.a.).

În acest răstimp (de circa un secol şi jumătate) cercetarea sistemului auditiv s-a bucurat de importanța cuvenită alături de cel vizual. În anumite centre de cercetare, în perioade diferite, după cum menționează C.A. Ionescu, el s-a situat chiar pe primul loc.[84] Astăzi se poate susține, continuă autorul, că cercetările experimental-psihologice muzicale constituie o ramură aparte a marelui trunchi comun al psihologiei. Cercetările în domeniul muzical nu trebuie să se singularizeze de psihologia generală, observă C.A. Ionescu, precum şi psihologia generală, continuăm noi, nu trebuie să ignore rezultatele obținute de psihologia muzicală, avantajele fiind reciproce. Fiecare şcoală psihologică şi-a adus aportul său în cercetarea fenomenului muzical, contribuind, prin aceasta, la constituirea unui domeniu distinct – *Psihologia muzicală.*

Aruncînd o privire retrospectivă asupra cercetărilor ştiințifice-experimentale în domeniul psihologic-muzical, evidențiem următorii autori consacrați, precum şi lucrările lor mai importante.

În 1863 *Helmholtz (von) Herman* (1821-1894) scoate lucrarea *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage fur die Theorie der Musik* („Teoria despre senzațiile sonore ca temelie fiziologică pentru teoria muzicii"). Lucrarea constituie un compendiu a tot ce era cunoscut la acea vreme în domeniul acusticii şi fiziologiei muzicale, începînd cu Pitagora. Anul 1859, cînd Helmholtz ține un discurs (ce precede lucrarea sus numită) cu titlul *Despre premisele fiziologice ale armoniei muzicale*, poate fi considerat ca data de început a psihologiei muzicale propriu-zise.

---

[84] Ionescu C.A. *Istoria psihologiei muzicale*, Bucureşti, 1982, vol .I, p. 10.

Cu teza de doctor despre auzul muzical (*Musikalische Logic. Hauptzuge der physiologischen und psychologgischen Begrundung unseres Musiksystems*, 1873) îşi începe vasta şi importanta sa activitate muzicologică *Hugo Riemann*.

În 1895 apare la Paris lucrarea lui *Dauriac Lionel Essai sur la psychologie musicien*. *Wundt Wilhelm* (1832-1920), în *Grundzuge der physiologischen Psychologie* („Elemente de psihologie fiziologică”) îşi expune concepția sa referitoare la psihofiziologia auzului muzical. Alături de intensitate şi calitate, descoperă Wundt, senzația posedă un al treilea element constitutiv, denumit de el tonul afectiv (Gefuhlston) sau sentimentul senzorial – caracteristică subiectivă a conştiinței umane, care oscilează între sentimentul plăcerii şi sentimentul durerii. Vizavi de senzațiile sonore, înălțimile şi timbrurile muzicale dau naştere la sentimente diferite, care nu pot fi exprimate prin limbaj. Astfel, înălțimile grave exprimă seriozitate şi demnitate, iar cele acute vioiciune, pe cînd cele medii creează o dispoziție plăcută. Wundt a încercat să explice şi relația între reprezentările vizuale ale unor culori şi unele sunete muzicale, fenomen numit *synopsie.*

Printre lucrările lui *Kries (von) Johanes* (1853-1929) putem numi: *Wer ist musikalisch?* („Cine este muzical?”)*, Über das absolute Gehor* („Despre auzul absolut”). În ultima lucrare se dă una din cele mai amănunțite analize întreprinse de un psiholog acestei manifestări a auzului muzical. Toate studiile ulterioare ale altor autori asupra auzului absolut pornesc de la Kries.

Lucrarea reprezentativă a lui *Stumpf Carl* (1849-1936) este *Tonpsychologie,* care se consideră a sta la baza constituirii şcolii psihologice muzicale americane. Stumpf cercetează fenomenul consonanței şi disonanței, tratînd critic teoria lui Helmholtz. Obiectul de cercetare al lui Stumpf îl constituie tonurile particulare (separate) şi combinarea lor – intervalele, acordurile, unele însuşiri şi aspecte aparte ale sunării, precum şi particularitățile receptării lor. Observațiile lui Stumpf asupra modificării timbrului sunetelor la ridicarea sau coborîrea lor au prevestit într-o oarecare măsură aşa numita „teorie bicomponentă a înălțimii”, în dezvoltarea căreia şi-au adus un aport considerabil lucrările lui M. Meyer, G. Révész, V. Köhler. La cercetările lui Stumpf despre auzul absolut s-a alăturat O.Abraham. Multiplele rezultate obținute de Stumpf sînt destul de importante pentru dezvoltarea ulterioară a cercetărilor psihologice muzicale. Printre datele obținute de el putem menționa: descrierea

dezvoltării muzicale a copiilor, a sensibilității auzului melodic-tonal (înălțimea sunetelor), a particularităților percepției timbrului sunetelor şi intervalelor, şi multe altele. (Un moment semnificativ despre atenție: la nici un simț ea nu este atît de importantă în aspect practic şi teoretic ca la simțul sonor, afirmă şi demonstrează Stumpf). Chiar şi în tratarea problemelor de ordin general – problema aptitudinilor muzicale, studiul comparat al creației muzicale a diferitor popoare, geneza muzicii ş.a. – Stumpf, într-o măsură sau alta, face accent pe aspectul acustic-psihologic (adică, în speță, psihofiziologic). În caracterizarea muzicalității el se referă, în special, la capacitatea de a analiza (percepe) consunări separate (izolate). O tematică diversă este caracteristică şi pentru culegerile organizate şi editate de Stumpf între anii 1898-1924 *„Beitrage zur Akustik und Musikwissenschaft”.* [85]

Lucrarea lui *Rupp Hans Über die Prufung musikalischer Fahigkeilen* („Despre examinarea aptitudinilor muzicale”) reprezintă prima expunere sistematică (din punct de vedere psihotehnic) a metodicilor utilizate în diagnosticul aptitudinilor muzicale.

Ehrenfels (von) Christian (1859-1932) în *Über Gestaltqualitaten* susține că melodia sau configurația sonoră este cu totul altceva decît suma sunetelor pe care le construieşte.

O interpretare net psihologică a muzicii o dă *Kurth Ernst* în volumul *Psihologie muzicală* (1931). Tratînd fenomenul muzical din perspectivă energetică (ca purtător şi născător de energie), Kurth susține că muzica nu este o formă de reflectare a realității, nu este „artă”, ci „tensiune psihică”, melodia fiind „energie psihică” ş.a.m.d.

Révész Geva editează în 1946, la Bern, lucrarea *Einfuhrung in die musikpsychologie* („Introducere în psihologia muzicală”).

În 1954 apare la Paris lucrarea lui *Frances Robert, La perception de la musique,* unde autorul expune un amplu material experimental de o importanță deosebită pentru clarificarea mecanismului psihofiziologic al percepției muzicale.

Wellek A. publică în 1963 la Frankfurt am Main studiul *Musikpsychologie und Musikaesthetik* („Psihologia muzicală şi estetica muzicală”)*,* în care analizează un spectru larg de probleme psihologic-muzicale, printre care, în mod special, problema interrelațiilor dintre senzații, a legăturilor intermodale – e vorba de *synopsie* şi *sinestezie.*

[85] Dacă Helmholtz este considerat întemeietorul acusticii fiziologice, atunci Stumpf este creatorul acusticii psihologice.

În *Istoria psihologiei muzicale*, C.A. Ionescu face o observație destul de semnificativă: „Dorim să accentuăm că, într-o vreme în care psihologia asociaționistă ajunsese într-un punct de unde nu mai putea evolua, psihologia apelează la arta muzicală, care îi oferă materialul adecvat unei noi interpretări pentru a putea face un mare salt calitativ".[86] Astfel, psihologia este „salvată", într-un fel, de psihologia muzicii.

Lipps Theodor (1851-1914) vine cu cercetările *Das Weswn der musikalischen Konsonanz und Dissonanz* („Esența consonanței și disonanței muzicale") și *Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung* („Înrudire sonoră și contopire sonoră").

Beleaeva-Exemplarskaia Sofia publică: *Despre psihologia percepției muzicale* (Moscova, 1923*)*; *Sensibilitatea muzicală la vîrsta preşcolară* (Leipzig, 1926); *Ceea ce este principal pentru cercetarea muzicalității și a elementelor ei* (München, 1928); *Percepția mişcării melodice* (Leipzig, 1934*)*.

Lucrarea lui *Teplov Boris, Psihologia aptitudinilor muzicale,* stă la baza multiplelor cercetări în domeniul psihologiei și pedagogiei muzicale. *Rubinstein Serghei* în *Бытие и сознание* („Existență și conștiință") face multiple referiri și observații importante asupra aspectelor psihologice ale muzicii.

Rădulescu-Motru Constantin (1868-1957) a scris teza de doctorat în psihologie sub îndrumarea lui W. Wundt. Studiază (parțial) relația dintre auz și voce. Această relație este cauza care ține simțul auzului într-o stare de inferioritate la animal și într-o aşa de mare cinste la om.

Roşca Alexandru editează *Copiii superior înzestrați* (1940).

Ralea Mihai și *C.I. Botez* scot lucrarea *Analiza psihologică a cîtorva momente din munca pianistului* (Bucureşti, 1954).

Pârvu N., în *Studii de psihologia artei* (1967), tratează „însuşirile necesare profesiunii muzicale, care sunt: 1. Muzicalitatea; 2. Însuşirile intelectuale (inteligența, memoria, imaginația s.a.); 3. Însuşirile de voință și caracter; 4. Însuşirile afective și de temperament; 5. Interesele multilaterale; dragostea pentru muzică; 6. Constituția fizică (normală, sănătoasă).

Cu titlu de informație suplimentară putem numi și alți autori și lucrări, care ar lărgi privirea asupra evoluției cercetărilor în psihologia

[86] Ionescu C.A. *Istoria psihologiei muzicale*, Bucureşti, 1982, vol.I, p. 226.

muzicii: Gilman B., *Report on an Experimental Test of Musical Expressiveness*. – American Journal Psychologic, 1892, nr.4-5. Tarhanov I.P., *О влиянии музыки на человеческий организм*, Санкт Петербург, 1893. Dogel I.M.*, Влияние музыки на человека*, Казань, 1898.[87] Downey I., *A musical Experiment*. – American Journal Psychologic, 1897, nr.9. Ferrari G.*, Primi experimenti sull imagiarione musicale*. – Revista musicale italiana, 1899, nr.4. Pilo M., *Psihologia musicale*, Milano, 1903. Weld H., *An experimental Study of Musical Enjoument*. – American Journal Psychologic, 1912, nr.2. Müller-Freinfels R., *Psychologie der Kunst*. Bd 1-2, Leipzig, 1922-1923. Murssel J.L., *The psychology of music*. New York, 1937. Lundin R., *An objective psychology of music*. New York, 1953. Willems Edgar, *Le rythme musical*. *Étude psychologique*. PUF, 1954. Schöen M., *The psychology of Music*. Univ. Of Chicago, 1956. Diserens C.M., Fine H., *A psychology of music*. – Cincinatti, Ohio, 1959. Meyer L., *Emotion and meaning in music*. Chicago, 1957. Frances R., *La perception de la musique*, Paris, 1958. Wellek A., *Musikpsychologie und Musikaestetik*, Mainz, 1963. Schuter R., *The Psychology of Musical Ability*. London Methuen, 1968. Deutsch D. (Ed.), *The Psychology of Music*, Berkeley: University of California Press, 1982. Aiello R., Sloboda J.A. (Eds.), *Musical Perceptions*. New York; Oxford: Oxford University Press; 1994. Revista americană „Music Perception”.

În acest plan a evoluat gîndirea psihologică muzicală cuprinzînd, în ansamblu, o perioadă de circa cinci milenii. Muzica şi efectele ei miraculoase asupra omului a stîrnit curiozitatea unui număr impunător de gînditori, filozofi, psihologi, a savanţilor din diferite domenii ale artei şi ştiinţei pe parcursul întregii istorii umane.

1.3. RELAȚIA „OM-MUZICĂ”: DIVERTISMENT

Cercetările psihologice asupra fenomenului sonor s-au intensificat în timpurile moderne, însă, după cum am menţionat, nici unul din marii gînditori, care au meditat asupra esenţei vieţii, sensului existenţei, asupra problemelor fundamentale ale spiritului şi conştiinţei umane, n-a rămas indiferent faţă de muzică. Intrigaţi de inegalabila

[87] În lucrările lui Tarhanov I. şi Dogel I. problema psihologiei percepţiei muzicale se tratează sub un aspect foarte larg – a acţiunii sonore în general, precum şi a acţiunii muzicii asupra substratului biologic al psihicului uman.

acțiune a acestei arte asupra interiorului uman, a rolului ei în constituirea şi evoluția ființei umane, ei au lăsat pagini sau chiar tratate întregi despre muzică şi despre relația ei cu viața umană. Vom aduce, ca informație inițială, cîteva date generale care demonstrează forța psihologică a muzicii, precum şi vom formula cîteva întrebări esențiale la care caută răspuns psihologia muzicii.

Muzica – declarație de dragoste. Oamenii au început să cînte înainte de a vorbi. Motivul – divizarea lumii în sexe opuse, mascul şi femelă. Ch. Darwin era convins că însuşirea de a emite sunete muzicale (sau apropiate de cele muzicale) a apărut inițial ca mijloc de a face curte şi se asocia cu aşteptarea celor mai puternice desfătări: a dragostei, a concurenței, a victoriei. Predecesorii speciei umane emiteau sunete muzicale înainte de a căpăta aptitudinea vorbirii. Mai întîi a apărut limbajul sonor-intonațional, generat de porniri afective, „sentimentale”, şi abia după aceea cel articulat (în cuvinte-noțiuni). După cum a observat (încă în anul 1880) Auguste Dubet, unele specii de păsări afone (fără voce) încep să cînte destul de frumos atunci cînd le vine perioada dragostei căzînd, după aceea, iarăşi în tăcere. E cazul să ne amintim de serenadele cîntate de cavalerii medievali sub balcoanele iubitelor. E semnificativă în acest sens şi altă observație: absoluta majoritate a cîntecelor oricăror popoare şi timpuri sînt scrise pe texte de dragoste (e suficient să urmărim muzica transmisă zilnic, în regim „non stop”, la oricare post de radio de pe întreaga planetă).

Muzica – mijloc de soluționare a problemelor vitale, de stat şi politice. În antichitate cîntecul constituia un mijloc de păstrare şi transmitere a marilor evenimente, deoarece mass-media lipsea (se cîntau legile statului, scrise în versuri; în Japonia se cîntă Constituția țării). În timpurile antice cîntecul era folosit în cele mai diverse situații: un cîntăreț a potolit o revoltă socială în Sparta, altul a sensibilizat inimile ostaşilor înfuriați ce porniseră să omoare ostaticii. Existau arii ale doicelor pentru liniştirea copiilor ce trebuiau alăptați etc.

Muzica – mijloc de tratament. Conform Bibliei, împăratul iudeic Saul, care suferea de melancolie gravă (crize de depresie adîncă) revenea la stare normală ascultînd harpa lui David, viitorul împărat şi autor al Psalmilor. Un papirus egiptean conținea o rețetă de tratament prin muzică a sterilității feminine. Hipocrat trata insomnia cu ajutorul celor cinci strune ale lirei sale. Democrit vedea în cînt un mijloc specific împotriva unor tipuri de gravă deviere mintală. Pitagora şi Aristotel recomandau, la fel, cîntecul (şi cîntul) pentru tratarea bolilor

psihice. În sistemul yoga educația auzului are o mare importanță. Ea începe cu ascultarea îndelungată a sunetelor vocii proprii pe întregul diapazon. Pentru tratarea durerii de dinți, de exemplu, se aplică intonarea prelungită (10-15 minute) a celui mai grav sunet al propriului diapazon. Începutul prieteniei dintre medicină şi muzică se pierde în negura vremurilor. Cîndva pregătirea muzicală intra ca parte indispensabilă a profesionalismului oricărui medic-specialist.[88] O ramură a medicinii o constituie astăzi *meloterapia (muzicoterapia)* [89]– tratarea diverselor boli, în special de ordin psihic, cu ajutorul muzicii (această metodă, cunoscută încă de Hipocrat, a căpătat actualmente o largă răspîndire, numărul lucrărilor în domeniu constituind o cifră considerabilă). Însăşi înțelepciunea poporului vorbeşte despre acțiunea psihologică („tămăduitoare") a muzicii, de exemplu, în versul: „Doina nu e numai cîntec, doina este un descîntec".

Cîntecul ca armă. Cîntecul militar încurajează şi îmbărbătează, amplificînd vitejia ostaşilor – fapt cunoscut şi aplicat din vechime pînă azi. Un anumit tip de muzică se foloseşte astăzi ca armă psihotronică (de acțiune la distanță la nivel inconştient asupra mentalității oamenilor în anumite scopuri ideologice şi politice).

Cîntecul ca mijloc de cunoaştere a omului. Se zice că dacă doreşti să cunoşti un om – pune-l să-ți cînte. Oamenii ranchiunoşi, mincinoşi cîntă destul de rar sau nu cîntă deloc. În timpul cîntului omul devine el însuşi.

Aceste cîteva date ne vorbesc despre imensa forță de acțiune a muzicii asupra ființei umane.

Pentru a trasa la modul general o problematică a psihologiei muzicii formulăm unele din esențialele întrebări la care caută răspuns această ştiință.

- *Care este rolul muzicii în constituirea şi evoluția omului ca om, ca spirit şi conştiință?* Cît de adevărată este următoarea afirmație a lui Dimitrie Cuclin: „Ființa aceasta (umană – I.G.) aptă de a recepta armonia sunetului muzical, de a aprecia şi trăi fericit această miraculoasă revelație, îşi lărgeşte şi orizontul de viață. Cugetă.

[88] A se vedea: Ноймар Антон. *Музыка и медицина*. In: Ноймар А. *Музыканты и медицина*. Ростов-на-Дону, Феникс, 1997.

[89] Printre lucrările de sinteză la acest subiect putem numi: Arveiller J. *Musichotherapies*, 1980.

Proiectează. Iubeşte. Concepe. Realizează. Creează. Înaintează şi se înalţă. Respinge cu tălpile pămîntul. Escaladează cu privirea lăuntrică cerul esenţial".[90]

- *De ce compozitorul compune?* Ce (cine) îl îndeamnă la acest act sacrificator? Or, compunerea unei simfonii nu este o promenadă pe aleea unui parc. Iată ce afirmă, de exemplu, Flaubert despre actul creaţiei, aceste cuvinte putînd fi rostite de orice creator de artă, scriitor, pictor, poet sau compozitor: „Turbez fără să ştiu de ce. Poate că de vină e romanul meu. Nu merge. sînt mai epuizat decît dacă aşi fi urcat munţii. Am momente cînd îmi vine să plîng. Îţi trebuie o voinţă supraomenească ca să scrii şi eu nu sînt decît un om… Amărăciune, umilinţe interioare… Capul mi se învîrte de necaz, de descurajare şi de oboseală!... N-am scris astăzi nici un rînd !... Ce muncă cumplită, ce dezgust. Oh, artă, artă! Ce este totuşi această himeră turbată care ne muşcă inima şi pentru ce? E nebunie să suferi atîta!"[91]

- *De ce sufletul* uman, aflat într-o stare zbuciumată, de nelinişte şi necaz, *caută şi găseşte alinare într-o melodie lină, armonioasă?* Omul cîntă. Dar de ce cîntă? Ce sens include el în sunetele cîntate? Care este conţinutul acestui sens? De ce nu numai rosteşte, dar şi cîntă cuvintele în cauză?

- *Ce conţine materia muzicii în sine*, de îl face pe om să vibreze lăuntric, să trăiască stări necunoscute pînă atunci? *Care sînt dimensiunile psihologice ale limbajului muzical?* Cum şi de unde apare forţa psihologică a elementelor limbajului muzical – a ritmului, tempoului, melosului, măsurii, armoniei, registrului, intensităţii etc.?

- *Ce este auzul muzical* – instrumentul prin care comunicăm cu muzica? Cum transformă el vibraţiile fizico-mecanice ale sunetului în conţinut psihologic?

---

[90] Istraty E., Smântânescu D. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, Bucureşti, 1985, p.51.

[91] Cf. Rusu Liviu. *Eseu despre creaţia artistică*. Bucureşti, 1989, p188.

- *Ce este percepția muzicală,* cum are loc „auzirea" muzicii, cum pătrunde omul în sensul ei? Care sînt nivelurile acestei pătrunderi (percepții) şi de ce depind ele?
- Muzica produce anumite stări afective. *Ce este afectivitatea* omului şi care este *rolul ei* în crearea, interpretarea, perceperea şi înțelegerea muzicii?
- *Care este rolul factorului rațional (conştient)* în activitatea muzicală? *Ce este gîndirea (judecata, conştiința) muzicală?* Prin ce se deosebeşte ea de alte tipuri de gîndire?
- *Care sînt şi cum funcționează alte procese psihice* (atenția, voința, imaginația, memoria etc.) în momentul contactării omului cu fenomenul muzical?
- *Cum are loc crearea unei opere muzicale?*Ce se întîmplă în interiorul compozitorului din clipa apariției primului impuls psihic, sonor, a primei idei, intonații pînă la finisarea operei?
- *Ce se întîmplă în interpret* în procesul: a) studierii lucrării, b) pregătirii ei pentru interpretare, c) executării propriu-zise? Care sînt particularitățile psihologice ale activității pre-scenice şi scenice?
- *Ce se întîmplă între interpret şi ascultător* în momentul comunicării lor muzicale? Care sînt „tainele" acestei comunicări?
- *Care sînt aptitudinile necesare pentru a face muzică?* Ce este muzicalitatea, care este structura ei? Există oameni amuzicali? Ce este talentul? Ce este geniul?

Răspunsurile la aceste şi alte întrebări, ce țin de obiectul de cercetare al psihologiei muzicii, au o însemnătate nu numai teoretică şi ştiințifică, dar şi practic-aplicativă. De cunoaşterea sau necunoaşterea lor de către acei care activează în domeniul muzical depinde în mare măsură rezultatul atins.

Capitolul II. PROTO-PSIHOLOGIE MUZICALĂ

2.1. SUNETUL ŞI OMUL

„Totdeauna răsună în preajma noastră o muzică ce ne vrăjeşte gîndurile, ne subjugă inimile, ne sileşte să ne potrivim pasul după tactul ei”.
(Lucian Blaga)
„Ce şopteşti atît de tainic
Tu, izvor de cînturi dulci?”.
(Mihai Eminescu)

Relația generală om-sunet constituie în sine un univers aparte. Puterea de acțiune a sunetului asupra finței umane este de neimaginat. Între aceste două fenomene s-au stabilit raporturi atît de strînse, încît omul în afara sunetului nu-şi poate duce existența în sensul cel mai direct. „Sunetul, scrie A. Iorgulescu, este o componentă indispensabilă echilibrului uman, fie el biologic, psihologic, spiritual”.[92] Corpul-ființa umană s-a născut şi şi-a căpătat constituția actuală în interiorul unui imens cosmos sonor-vibrator. Sunetul este una din componentele fundamentale ale Universului. Lumea este materie în mişcare, iar orice mişcare produce sunet, vibrație. Universul este un organism pulsatoriu, de la macroelementele la microelementele lui.[93] Totul este undă. De aceea pierderea relației cu sunetul este considerată ca fiind mult mai gravă pentru psihic şi dezvoltarea intelectului decît pierderea relației cu lumina. Nu se are în vedere pierderea auzului, ci pierderea contactului cu sunetul, adică izolarea de lumea sonoră. Pentru că sunetul acționează nu numai asupra auzului, ci, prin vibrațiile sale mecanice,

---

[92] Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical: materie şi metaforă*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1988, p.59.

[93] Chiar scoarța terestră demonstrează anumite mişcări vibratorii-ondulatorii – ridicări şi coborîri de o anumită periodicitate. Procese de tip ondulator sînt caracteristice tuturor fenomenelor fizice. Există masive unde gravitaționale, de exemplu, fluxul şi refluxul oceanului, mişcările atmosferice, valurile mării, valurile vîntului, valurile atmosferice termice, „valurile vieții” – 1) fluctuația numărului de membri ai unei populații; 2) fazele evoluției lumii vegetale şi animale, care se schimbă corespunzător ciclurilor geologice ş.a.m.d.

asupra întregului corp-organism. Lumina, însă, nu acționează atît de activ şi direct asupra corpului, omul comunicînd cu ea doar prin organul specializat (văz). Psihicul uman este „sonorizat" filogenetic, orientat fiind la sunet, deprins să reacționeze spontan şi direct (în afara implicațiilor gîndirii) la fenomenele sonore. (În baza sunetului s-a constituit, de exemplu, astrologia – acțiunea cosmosului vibrator asupra omului.)

Din punct de vedere al manifestărilor vitale (sociale) şi a posibilităților de cunoaştere omul lipsit de auz se află în condiții mult mai limitate decît cel lipsit de văz, constată I. Vartanean.[94] Aceeaşi afirmație o face şi renumitul fiziolog şi medic B.M. Behterev: ”Auzul, ca organ de recepție, este pentru copil mai important decît văzul, deoarece copilul lipsit de auz rămîne brusc în dezvoltarea sa, lucru care nu se observă, cel puțin, în aceeaşi măsură cu copiii lipsiți de la naştere de văz".[95] După cum arată rezultatele experimentale, persoanelor implicate în experimente cu surdocamera le apar diverse halucinații. În antichitate oamenii cu auz slab erau chiar lipsiți de drepturile cetățeneşti. În Răsărit în calitate de pedeapsă pentru crime inculpaților li se tăiau urechile pentru a le denatura percepția sunetelor privîndu-i, astfel, de o facultate fundamentală.

Pînă la socratici (la primii lirici, la homerici, dar mai cu seamă la orfici) ideile erau auzite (intuite prin revelație). A contempla idei însemna a auzi idei. Însă începînd cu Aristotel ideile s-au cerut a fi „văzute", „palpate", raționalizate. Muzica, scrie M. Marian, autorul unui studiu profund despre G. Enescu, înlocuieşte rațiunea de „a vedea" temeiurile, ideile, esențele, cu aceea de a le asculta vocea, a le auzi glasul. De aici, „Enescu nu este un vizionar al ideilor, ci un ascultător al acestora într-un înțeles presocratic. În felul acesta el întoarce esența cunoaşterii dinspre lumea văzului înspre forma ei originală, primordială, arheică: lumea auzului".[96]

Sunetul îşi are rădăcini în cele mai intime, constante şi timpurii experiențe ale omului. Din primele momente ale existenței noastre impulsul de a produce sunete cu vocea este familiar, la fel de familiar ca şi acela de a respira. Omul comunică sonor încă în stadiul intrauterin. Urechile rudimentare apar la cîteva sărtămîni după

[94] Вартанян И. *Звук-Слух-Мозг*. Ленинград, 1981, с. 31.

[95] Бехтерев В.М. *Значение музыки в эстетическом воспитании ребёнка*, Москва, 1916, с. 8.

[96] Marian Marin. *Op. cit.*, p.119

concepţie, la patru luni şi jumătate ele sînt complete şi funcţionale. Fătul încă nenăscut „aude” foarte bine sonorităţile din preajmă, reacţionînd adecvat. Şi ele îşi lasă amprenta asupra condiţiei psihice pentru întreaga viaţă. Astăzi îşi declară prezenţa un aspect nou al muzicalizării fiinţei umane – educaţia muzicală prenatală.[97]

Sunetul lasă chiar o urmă fizică pe corpurile din apropiere. Demult este constatat că el înregistrează pe plăci speciale configuraţii, „desene” armonice (simetrice, proporţionale) sau inarmonice (haotice, dezordonate). Armonia sau dizarmonia fizică a sunetului se transmite corpului ce-l receptează şi se înregistrează de către acesta. În această bază reacţionează la sunet, de exemplu, plantele.

Lumea sonoră din preajma noastră este foarte variată şi polifonică. Ea exercită o acţiune multiplă asupra fiinţei noastre, acţiune, ca regulă, neconştientizată.[98] Ea influenţează dispoziţia, comportamentul, însoţind întreaga activitate vitală. Pe lîngă aceasta, sunetul duce cu sine o bogată încărcătură semantică, informaţională. Sunetul vorbeşte nu numai la figurat, dar şi la direct: în baza sunetului este constituit limbajul verbal ca modalitate de comunicare interumană. Limba sanscrită, care era o limbă „muzicală” (fondată pe inflexiunile tonului) stă, după cum afirmă lingviştii, la baza multor altor limbi. Puterea şi profunzimea ei semantică se datora anume caracteristicilor sonore (fonetice), de aceea ea era o limbă orală. Transpusă, ulterior, în scris, ea şi-a pierdut esenţa sa specifică, profundă. Anticii au învăţat să lucreze cu sunetul. Se analiza natura lui, caracterul (aproape ca în chimie), acţiunea psihologică a diferitor sunete etc. Ştiinţa sunetului era foarte dezvoltată. Şi dacă limbajul şi gîndirea se află în intercorelaţie directă, atunci se descoperă că sunetul este unul din factorii esenţiali care au contribuit la constituirea fiinţei umane sub aspectul ei psihologic general, inclusiv a gîndirii-conştiinţei.

În sunete omul aude ceea ce a imprimat natura în instinctele lui timp de milioane de ani. La acest strat sonor-auditiv filogenetic se adaugă cel ontogenetic – experienţa sonoră individuală din timpul vieţii. Omul nu se naşte „tabula rasa” sub aspectul experienţei de comunicare cu sunetul. El vine pe lume deja cu o anumită experienţă în acest sens. „Auzul nostru păstrează memoria secolelor de piatră şi de

[97] Dewhurst-Maddock O. *Terapia prin sunete*. Bucureşti, 1998.
[98] A se vedea, în acest sens: Le Breton David. *Despre tăcere*. Bucureşti, 2001.

bronz”, susține muzicologul E. Nazaikinsky.[99] Aceeaşi idee în chip metaforic o expune şi E. Cioran: „Există suflete muzicale care n-au educaţie şi cultură muzicală. Ceea ce înseamnă că ne naştem cu o sumă de vibrații… Purtăm toată muzica pe care n-am auzit-o în decursul vieții, dar care zace pe străfundurile memoriei. Tot ce e muzică în noi este o chestiune de amintire”.[100]

Ducîndu-şi existenţa în lumea sunetelor, omul a început a judeca sonor. Aceasta l-a condus la crearea muzicii. Punînd stăpînire pe sunetul naturii, el l-a „umanizat”, l-a adaptat la condițiile fiziologice ale organismului – l-a trecut prin voce-respiraţie, l-a armonizat cu ritmul-circuitul sanguin, cu alte ritmuri organice, l-a suprapus capacității de analiză-sinteză a aparatului auditiv etc. Abia „filtrat” sub aspect uman – fiziologic, sufletesc, spiritual – sunetul a căpătat însuşiri specifice, muzicale.

Omul însuşi este un sistem sonor-vibrator. D. Diderot a comparat omul cu un „pian sensibil” pe clapele căruia cîntă natura. Fiecare persoană umană îşi are ritmul şi regimul său sonor, frecvența-„tonalitatea” sa. Unuia îi place o sonoritate mai puternică (muzică sau voce tare) şi se simte incomod în condiții de linişte totală, altul e mai sensibil la sonorități. Acesta din urmă ar face trimiteri la Nietszche care afirma: „Cu o voce puternică în beregată nu poți avea gînduri fine”.[101] Omul este o ființă cosmo-bio-psiho-socio-culturală în care sînt focusate ritmuri de diferit gen, periodicitate, durată etc. Ritmicitatea sunetului intră în comunicare cu ritmicitatea organismului şi a proceselor psihice. Şi invers. Fiecare organ al corpului îşi are parametrii săi sonori. Sub acest aspect organismul uman se prezintă ca un perfect recipient de sunete. „Personal nu m-aş putea numi muzician pentru că nu prea stau bine cu gramatica muzicii, recunoştea într-un interviu televizat Luciano Pavarotti. Dar simt muzica cu urechea şi… cu întregul corp”. Orice sistem analizator al organismului este specializat în receptarea vibrațiilor cu o anumită frecvență. De aceea, energia sonoră devine un stimulent pentru activizarea funcțiilor diverselor sisteme mecanico-receptive. În anumite condiții receptorii tactili, receptorii de presiune asupra pieii, muşchilor, receptorii sistemului vestibular şi chiar receptorii durerii sînt în stare să

[99] Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки*, Москва, 1988, с. 177.

[100] *Cioran şi muzica*, Bucureşti, Humanitas, 1996, p.19.

[101] *La gaya scienza*. In: Ницше. *Сочинения в двух томах*, Москва,1990, том I, с. 14.

reacționeze la sunete şi vibrații de o anumită intensitate.[102] Însă organismul este nu numai receptor, dar şi emițător de sunete (vibrații, ritmuri, energii) – audibile, perceptibile sau insesizabile, neconştientizate. Interacțiunea dintre indivizi se produce inclusiv sub aspect „rezonator" (de unde şi simpatia sau antipatia „la prima vedere"). Şi dacă în om totul vibrează, atunci rolul prim îi revine aparatului vocal – mecanism sonor prin natura şi predestinația sa. De aceea muzica, pe lîngă auz, se află în relație directă şi cu aparatul vocal sub toate formele ei – de creare, interpretare, audiere. Este cunoscut fenomenul numit „vocalizare ascunsă" – reacția vibratorie a vocii la muzica (dar şi la vorba) auzită. Medicii-laringologi au descoperit o puternică înroşire a corzilor vocale la viorişti după o interpretare muzicală de lungă durată. Aceasta duce la o oboseală a vocii atît de mare, încît unora le este greu după aceasta să vorbească.[103] Vocea oboseşte nu numai în cazul interpretării muzicii, dar şi atunci cînd o receptăm. Ea „ascultă" activ împreună cu urechea. (De aceea, cînd ascultăm atent timp îndelungat pe cineva care cîntă sau vorbeşte, ni se „aşează" vocea). Scoatem în evidență un fapt destul de important: toate circuitele energetice şi fiziologice ale organismului trec prin această zonă, a aparatului vocal. În Tao-ismul chinez se spune: „Dacă nu poți relaxa laringele, nu poți relaxa nimic".[104]

Omul, astfel, contactează cu sunetul prin cele două organe specializate – auzul şi vocea. De aici, natura intonațională a muzicii, capabilă să exprime mişcări interioare dintre cele mai profunde şi fine. Nici una dintre arte nu este legată atît de direct de corp, de procesele fizilogice şi psihologice, ca muzica. Astfel, ea este legată de ceea ce este esența viului, vieții, existenței fizice (şi nu doar psihice). La hinduşi cuvîntul „sura" semnifică totodată „sunet" şi „respirație". De aceea se afirmă despre cînt că nu este altceva decît o respirație prelungită, audibilă.

Dar calea aerului nu este unicul mijloc de transmitere a informației vibratorii. În cazul insuficienței de receptare sonoră pe această cale (de exemplu, în cazul pierderii auzului) receptivitatea se păstrează, conductibilitatea sunetelor fiind realizată prin corpul osos şi

[102] Вартанян И.. *Op. cit.* p.67.

[103] Кадыков И. *Удивительное о голосе и слухе*. Москва, 1969, с. 14.

[104] Mantak Chia. *Vindecarea prin Tao*. Cluj, Divia, 1995.

prin țesuturile moi ale craniului.[105] Substratul osos devine, astfel, un mijloc prin care sunetul atinge urechea internă, ocolind aerul din canalul urechii exterioare şi cavitatea urechii medii. Este cunoscut cazul cînd violoniştii, la care odată cu creşterea vîrstei scade acuitatea auzului, acordînd instrumentul, ating cu dinții corpul lui pentru a compensa neajunsul fiziologic. Sunetul, astfel, comunică cu organismul nostru la cele mai intime nivele.

În baza vibrațiilor şi acțiunii lor asupra corpului-organismului s-a format evolutiv „simțul vibrațional” (sau „sensibilitatea vibrațională”) – un tip de senzații care apar în rezultatul fluctuațiilor sonore. „Simțul vibrațional” se deosebeşte de senzațiile produse prin presiune asupra pieii sau prin atingerea ei pentru că vibrația este receptată de către receptorii mecanici, situați în diferite zone ale organismului: lîngă vasele sanguine, în periost (membrană fibroasă care înveleşte osul), în țesutul celular subcutanat (în special pe palmă şi talpă) etc. Felurite aparate utilizate de persoanele lipsite de auz permit, în baza acestui mecanism, amplificarea capacității de receptare a informației sonore.

Omul clasifică vibrațiile în benefice şi malefice pentru sistemul psihic.[106] Acțiunea de lungă durată a vibrațiilor produse de diferite mecanisme tehnice (ciocan pneumatic, motoare etc.) cauzează apariția unei boli specifice („boală de vibrație”), care se manifestă prin disfuncție a sistemului nervos (oboseală, excitabilitate mărită, dureri de cap), dereglarea sistemului cardiovascular, secreției interne, schimbului de substanțe ş.a. Una din metodele de remediere este meloterapia. După cum vedem, sunetul acționează la direct atît asupra corporalului, cît şi a mentalului. Prin acțiunea sa „totală” asupra noastră, el reuneşte într-un tot integru diverse planuri ale eu-lui: fizic, fiziologic, afectiv, mental. Întregul sistem – pielea, muşchii, alte țesuturi, corpul osos, glandele, sistemul sanguin, nervii – este pus în acțiune de sunet.

Concepția despre vibrație ca element fundamental şi omniprezent al existenței întotdeauna a fost împărtăşită de ştiințele-filozofiile orientale. Inayat Han, de exemplu, filozof sufit, în capitolul

---

[105] Покрывалова К. *К вопросу о диапазоне частот, воспринимаемых путём костного проведения*. In: Проблемы физиологической акустики. Москва-Ленинград, 1950, том 2, с. 51-56.

[106] Stan Aurelian. *Omul în prezența vibrațiilor*, Bucureşti, 1966; Le Breton D. *Op. cit.*

„Viața inaudibilă” din lucrarea *Misticismul sunetului*[107] scrie: „Viața Absolutului, din care apare totul ce poate fi simțit, văzut, sesizat şi în care totul se reîntoarce la timpul său, este o viață necuvîntătoare. Fiecare mişcare ce apare din această lume negrăitoare este vibrație şi producătoare de vibrație. În interiorul unei vibrații se nasc multiple alte vibrații. Diversele grade de activitate a acestor vibrații creează diverse planuri ale existenței. Aceste planuri nu pot fi despărțite sau create separat unul de altul pentru că ele se întrepătrund, constituind un Tot. Omul, la fel, este construit din vibrații. Dispozițiile, preferințele, succesele sau insuccesele lui – toate condițiile vieții sînt determinate de activitatea anumitor vibrații, fie acestea gînduri, emoții sau senzații. Fiecare planetă îşi are tonul său. La fel, fiecare individ îşi are nota sa care corespunde planetei sub care s-a născut. De aceea, pe om îl atrage un anumit „ton” conform nivelului său de evoluție. Fiecare element al lumii, fiecare atom al universului îşi are sunetul său care e ascuns în interiorul său. Atît culoarea cît şi sunetul acționează asupra omului după legile armoniei. Culoarea se adresează unui suflet sensibil, sunetul se adresează unui suflet şi mai sensibil”. În rezultat, autorul conchide: „Filozofia sau ştiințele, misticismul sau ezoterismul – toate vor fi de acord cu acelaşi lucru dacă vor atinge, fiecare pe calea sa, vîrful cunoaşterii, şi anume: în întreaga Creație dacă şi se manifestă careva urmă de viață, aceasta-i vibrația. Cu cît ne aprofundăm mai mult în enigma vieții, cu atît mai mult descoperim că tot secretul ei e ascuns în ceea ce numim sunet”.[108] L-am citat extins pe filozoful sufit pentru că cele relatate de el sînt importate pentru a înțelege atît relația omului cu sunetul, precum şi însăşi natura fenomenului numit muzică. Cu atît mai mult că autorul exprimă un adevăr ştiințific, înregistrat de ultimele date ale fizicii moderne. Fizicianul B. Nicolescu afirmă: „În vidul cuantic totul este vibrație, o fluctuație între ființă şi neființă”.[109]

Ondulația şi derivata ei, ritmul, condiționează toate formele de mişcare, inclusiv cea din planul istoric uman (mersul istoriei). „Vibrarea şi ritmul, scrie Vasile Pârvan, sînt cele două entități cosmice cu care are incontinuu a lucra istoria din punctul ei specific de vedere, devenirea”.[110] O ritmicitate-ondulație foarte clară, după observația lui V. Meduşevsky, se respectă şi în cazul evoluției culturii şi artei umane,

[107] Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*. Москва, 1998, с.195.
[108] Idem, p. 163.
[109] Nicolescu B. *Op. cit*., p. 73.
[110] Cf: Marian Marin. *Chipul geniului*. Bucureşti, 1991, p. 201.

alternînd periodic între două „gîndiri-simţiri” (sau „concepte-viziuni”) asupra existenţei – Ratio şi Emotio. Epoca Barocco, Romantismul şi Impresionismul sînt marcate de specificul „gîndirii drepte”. Aceste epoci s-au produs în momentele de descreştere a activităţii energiei solare. Clasicismul şi alte curente „raţionaliste” poartă caracteristicile „gîndirii stîngi” şi se produc în perioadele de creştere a activităţii solare.[111]

Vibraţia, după cum am menţionat deja, stă şi la baza vieţii fiziologice şi psihologice a omului. Dar unde ar începe ea, de ce ar fi, iniţial, provocată? Sursa ei pare a se afla în existenţa celor două elemente aflate în veşnică opoziţie care dau naştere vieţii: celulelor sexuale masculină şi feminină care, întîlnindu-se, generează un corp-organism nou, instalînd la temelia lui trepidaţia reciprocă („vibraţia” unui element în faţa celuilalt). Toate vibraţiile-trepidaţiile organice şi psihologice ulterioare dintre cele două sexe pornesc de la unitatea şi antagonismul acestor două elemente.

În concepţia misticilor vibraţiile ţin de trei caracteristici: audibilitate, vizualitate şi senzorialitate, adică ele pot fi auzite, văzute şi simţite. Bineînţeles, prin ultimul aspect se subînţelege mult mai altceva decît o sensibilitate fizic-fiziologică de suprafaţă. E vorba de receptarea unor vibraţii foarte subtile, de exemplu, sesizarea vibraţiilor culorilor, a mirosului etc. Mirra Alfacce, de exemplu (colaboratoarea lui Sri Aurobindo, ilustrului filozof indian), „auzea” mirosul florilor, dîndu-le nume specifice în funcţie de „vocea” lor. În Tibet există lama (preoţi-călugări budişti), care îşi petrec meditaţia sub sunetul unui tip de zuruitoare. În acest mod ei îşi cultivă o capacitate vibratorie ascunsă care le permite să comunice cu planurile superioare. O astfel de tratare subtilă a sunetului a dus la crearea în culturile orientale a unei întregi ştiinţe psihologice – mantra-yoga.[112]

Aşadar, omul şi-a însuşit sunetul, atît cel al naturii, cît şi al vocii. Cel al naturii cu extindere pîna la armonia cosmosului, cel al vocii cu extindere pîna la microcosmosul interior, transformînd sunetul în modalitate de exprimare şi comunicare – atît cu semenii săi, cît şi cu planurile invizibile ale existenţei. Omul a învăţat să traducă mişcările afective, iar, ulterior, şi cele intelective, în sunete şi îmbinări de sunete. Mai exact, a modelat însuşirile sunetului – înălţimea, durata, puterea –

[111] Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва, 1993.
[112] A se vedea mai detaliat în: I. Gagim. *Omul în faţa muzicii*, Bălţi, 2000, p.16-23.

conform proceselor interioare. Primele intenţii în stăpînirea sunetului au fost de natură afectivă – transmiterea informaţiei despre lumea emoţiilor. Astfel, omul a păstrat şi a amplificat această relaţie „afectivă”, pur personală, cu sunetul, adaptînd-o la necesităţile interioare. Sonoritatea armonioasă a naturii a adaptat-o la ritmicitatea fiziologică şi la mişcările psihologice. Intrînd în sunetul lumii omul a descoperit muzica.

2.2. FILOZOFIA SUNETULUI

„Universul sonor: onomatopee a indicibilului,
enigmă desfăşurată, infinit perceput şi imperceptibil”
(Emil Cioran)

Sunetul, ca dimensiune fundamentală a existenţei, nu poate să nu-şi aibă filozofia sa (cu toate că nu avem informaţie despre existenţa unei astfel de discipline). Omul nu putea să treacă, în meditaţiile sale asupra existenţei, atît obiective, cît şi subiective, pe lîngă acest fenomen. Ca materie primă a muzicii, el a fost activ, direct şi suficient cercetat sub aspectul său fizic. Deficitar rămîne însă – în special în cultura occidentală – aspectul său filozofic, care este nu mai puţin edificator pentru ştiinţa muzicii. Acest gol este acoperit, parţial, de ştiinţele ezoterice, filozofia pozitivistă manifestînd aici, după cîte pare, puţin interes. Însă o elucidare psihologică adecvată a relaţiei om-muzică nu poate face abstracţie de aspectul filozofic al sunetului, găsind aici răspunsuri la anumite întrebări ce ţin anume de profunzimea acestei relaţii, întrebări la care psihologia, prin specificul metodelor sale de cercetare, nu le poate pe deplin clarifica. Din acest motiv am şi iniţiat formularea şi caracterizarea acestei probleme.

Încă în timpurile vedice[113] exista o adevărată ştiinţă a sunetului, ştiinţă care se încadra organic şi firesc în cunoaşterea generală a lumii, a omului, a vieţii şi sensului ei. Convingerea că sunetul este rădăcina întregii creaţii era certă pentru lumea antică.

[113] *Vedele* – cărţi revelate prin „auzire” (în sanscrită „sruti” = tradiţie sacră primită prin revelaţie sonoră). Ele conţin sub formă de imnuri adevărul integral. Vedele se transmiteau oral şi caracterul divin al textelor ţinea de o modalitate specială de rostire (intonare) a lor. Menţionăm, totodată, că primele „mesaje” ale lui Dumnezeu au fost trimise omului sub formă de cîntece: de exemplu, *Psalmii* lui David, *Cîntarea cîntărilor* lui Solomon, *Gata* lui Zoroastru, *Gita* lui Krishna.

Această convingere se afla la temelia tuturor ştiinţelor de atunci. În explicarea creaţiei lumii misticii, proorocii şi marii gînditori ai tuturor timpurilor primul loc îl dădeau sunetului. Limba sanscrită operează pînă în prezent cu astfel de noţiuni ca *Shabda* sau *Sabda* – „sunet" şi, totodată, „revelaţie", noţiune care stă la baza constituirii altor categorii ca *Shabda-Brahman* – „conştiinţa cosmică", *Shabda-Mana* – „dovedit prin revelaţie", *Shabda-Tanmatra* – „esenţa sunetului" etc. Nada este vibraţia din care s-a născut lumea. *Nada-Brahma* înseamnă „Sunet-Dumnezeu-Creatorul". Din timpurile cele mai străvechi hinduşii se închinau acestui „Sunet-Dumnezeu". Clopotul şi gongul în lăcaşurile sfinde erau predestinate pentru a reaminti credinciosului despre „sunetul sfînt", creatorul de lume. De altfel, toate revelaţiile recunosc Sunetul (Cuvîntul) ca primă manifestare şi creator al Lumii. Adevărul suprem este transmis omului de către Dumnezeu la fel prin sunet, prin Glasul Lui, care a fost auzit de Moise, David, Hristos, Budda, Muhammed etc.

Ştiinţa veche despre sunet s-a păstrat pînă astăzi în practicile spirituale. Prin interiorizarea sunetului cu ajutorului formulei sonore „mantra" yoginul obţine o concentrare-energie de o forţă colosală, care, orientînd-o spre înalturi (sau profunzimi), îi permite să comunice cu planurile supreme ale existenţei. Cunoaşterea tainei sunetului devine, astfel, un instrument de dirijare şi valorificare a eu-lui profund. O importanţă aparte orientalii o dau sunetului-vocalei „A" sau „misteriosului A", după cum îl numesc ei.[114] (Să ne amintim că sunetul-vocala „A" are în muzică o prioritate vădită vizavi de celelalte sunete-vocale, fie folosită în mod suveran – „a-a-a", fie în îmbinare cu alte sunete – „la-la-la" ş.a.; iar atunci cînd cel ce cîntă uită cuvintele, „a" îi vine ca salvator).[115] Primul sunet al Vedelor este „A". Se consideră că rostirea lui înviorează întreaga fiziologie a creierului. În centrul lotosului stă litera "A", mare şi conturată cu raze de lumină orbitoare. Primul gînd al discipolului, trezit cu puţin înainte de crăpatul zorilor, trebuie să se îndrepte asupra „A"-ului din inimă. Meditaţia în baza lui „A" urmăreşte producerea cumpătării. Se presupune că practicarea lui îi dă posibilitate discipolului de a accede în

[114] A se verdea, de exemplu: Moretta A. *Cuvîntul şi tăcerea*, Bucureşti, 1994 sau: David-Neel Al. *Iniţiaţii Tibetului*, Bucureşti, 2001.

[115] De menţionat, că „A" este prima literă din alfabetele multor limbi.

profunzimile sale – o regiune de un calm desăvîrşit de unde îşi va putea analiza detaşat acţiunile, sentimentele şi gîndurile.[116]

Mai observăm că Dumnezeu i-a adăugat a doua literă „a” lui Avram (Abram) pentru calităţile sale supreme, pentru atitudinea deosebită faţă de Dumnezeu şi în rezultatul legămîntului încheiat cu Creatorul, numele lui cel nou devenind Avraam (Abraham). „Şi nu te vei mai numi Avram, ci Avraam va fi numele tău, căci am să te fac tată a mulţime de popoare” (Geneza: 17,5).[117]

Este cunoscută, la fel, formula sonoră magică AUM, consderată mantra mantrelor. AUM este simbolul Absolutului inexprimabil, cuvîntul final, după care nu mai urmează nimic decît tăcere. AUM este arcul cu ajutorul căruia „eul” individual atinge universalul, Totul. Hinduşii consideră silaba AUM şi ca fiind sunetul creator de lumi. Cînd misticul a devenit capabil să audă laolaltă toate sunetele şi vocile tuturor fiinţelor şi lucrurilor care există şi se mişcă, atunci el percepe numai şi numai sunetul AUM. De asemenea, acest sunet vibrează şi în adîncurile celui mai profund „sine”, iar cel ce ştie cum să-l rostească în tăcere atinge suprema izbăvire şi cunoaştere[118]. Mantra necesită dăruire, deschidere, starea de a fi gata să te dedici şi să primeşti, să te contopeşti cu sunetul. Sunetul mantrei este o cheie cu care deschizi un lacăt. „Cum se poate coborî din minte spre acel punct interior intim? Foloseşte sunetul, intonează sunetul”, recomandă Osho.[119] Astfel, sunetul intonat şi respiraţia pe care se sprijină sînt o metodă de interiorizare, de trecere de pe planul exterior pe cel interior, de pe cel fizic pe cel psihic, spiritual. Osho afirmă că esenţa nu constă, pînă la urmă în mantra dată (ea poate fi diferită), dar în sensibilitatea persoanei, în capacitatea de a lucra cu sunetul. În zen este folosit koan-ul. Una dintre cele mai faimoase koan-uri este: „Du-te şi încearcă să asculţi sunetul unei singure mîini. Cu două mîini poţi crea un sunet. Dar încearcă să asculţi sunetul produs de o singură mînă”. Datorită unor astfel de tehnici India a putut descoperi multe lucruri, de

[116] David-Neel Alexander. *Op. cit.*, Bucureşti, 2001, p. 115-120.

[117] Una din analizele acestui caz biblic o dă André Neher în lucrarea *Exilul cuvîntului. De la tăcerea biblică la tăcerea de la Auschwitz*, Bucureşti, Ed. Hasefer, 2002, p. 182-185. A se mai vedea, la fel: *Мифологический словарь*. Гл. ред. Е.М.Мелетинский, Москва, 1991, с.10.

[118] David-Neel Alexander. *Op. cit.*, p.84.

[119] Vijnana Bhairava Tantra. *Cartea secretă a căii tantrice*, comentată de Osho, vol.II, Bucureşti, 2000, p. 200.

exemplu, care sunete aparțin unui anumit tip de simțire. Cînd creezi un anumit sunet în tine, atunci acolo va apărea şi sentimentul respectiv. Fiecare sunet are ascuns în el un anumit sentiment. Iată una din tehnicile de însuşire a calităților ascunse ale sunetului pentru a pătrunde în profunzimile interioare. „Scaldă-te în centrul sunetului ca în sunetul continuu al unei căderi de apă. Poți sta oriunde, căci sunetele sînt prezente oriunde şi oricînd. Sunetul este circular şi nu liniar – toate sunetele vin în cercuri, ele se îndreaptă spre tine şi tu eşti centrul. Poți auzi sunetele cum vin spre tine, cum intră în tine, cum te penetrează, te învăluie. Închide ochii şi simte universul că este plin de sunete. Dacă poți simți un centru unde fiecare sunet este auzit, acolo se va petrece o bruscă transferare a conştiinței. Sentimentul de a fi plin de sunet dă o satisfacție profundă. În această stare simți cum energia vieții se mişcă în interior. Izvorăşte o stare minunată. Acest sunet interior, odată auzut, va rămîne cu tine, îl vei putea auzi întreaga zi. Străzile, piețele, traficul – toate creează zgomote în permanență, iar dacă vei auzi acel sunet, acea voce mică din interior, atunci nimic nu te va tulbura”. Sunetele nu sînt auzite cu adevărat în urechi. Urechile nu fac decît o muncă de transmisie şi în această muncă ele îndepărtează multe lucruri care nu sînt necesare. Datele ştiințifice arată că din tot ce se întîmplă în jurul nostru noi nu auzium decît 2%, iar restul 98% nu este auzit. Nu urechile sînt centrul, continuă Osho, noi auzim de undeva din adîncul nostru. Dacă Freud afirmă că omul are două instincte de bază – „eros”-ul, dorința de viață, şi „thanatos”-ul, voința de moarte, apoi există sunete care îți dau „eros”, dorința de a trăi, de a exista şi există sunete care, dacă le repeți, îți creează dorința de a dispărea în moarte.

Misticii Tibetului deosebesc trei clase de maeştri spirituali: – care predau în mod obişnuit, vorbindu-le discipolilor care îi ascultă („linia cuvîntului”); – care predau prin gesturi şi semne, în tăcere („linia gesturilor”); – care predau prin telepatie, fără ajutorul vorbirii („linia gîndului”). Metoda telepatică – în totală tăcere, prin vibrații interioare ascunse, foarte subtile – este considerată metoda supremă. Ea însoțeşte inițierile în gradele superioare.

Vechii înțelepți considerau ştiința despre sunet ca cea mai importantă pentru toate situațiile vieții: la vindecarea bolilor (medicina timpului ştia că sănătatea ține la direct de ritmul vibrațiilor), în procesul de instruire şi educație, în cunoaşterea-inițierea sacră – într-un cuvînt, în înfăptuirea tuturor lucrurilor. Şi dacă sunetul „aerului” e plin de puteri inepuizabile, apoi sunetul rostit de om devine şi mai puternic.

Sunetul-Cuvîntul rostit capătă însuşiri supreme pentru că este reprezentantul „sufletului/spiritului universal” – Pranei. Spiritul primar este ascuns în taina Sunetului-Cuvînt. Scripturile tuturor religiilor mărturisesc despre marea forță a Cuvîntului rostit, precum şi despre necesitatea Ascutării. A învăța să asculți, a fi ascultător înseamnă a învăța să prinzi esența lucrurilor, să imprimi în tine Înțelepciunea (de exemplu, „a asculta de Domnul”, „a asculta de cei vîrstnici” etc. „Celui ce ascultă porunca nu i se va întîmpla nimic rău” – Ecleziastul, 8:5. „Frica (citeşte, ascultarea – I.G.) Domnului este începutul înțelepciunii” – Psalmii, 111:10). De aceea, se întreabă cei ce cunosc adevărata forță a sunetului-cuvîntului, ce a dobîndit sufletul uitînd această mare ştiință, această taină mistică a sunetului? A dobîndit o tot mai mare creştere a surzeniei spirituale. Deoarece o importanță aparte o are *felul rostirii* sunetului-cuvîntului, în antichitate se considera că adevărata înțelepciune (învățătură) poate fi transmisă doar pe cale orală. Odată cu pierderea adevăratei oralități a limbii se pierde profunzimea şi esența ei spirituală. Sunetul cîntat, însă, vizavi de cel rostit, capătă însuşiri superioare suplimentare.

Sunetul ține direct de categoria *timp* – una din cele două atribute fundamentale ale existenței (alături de spațiu). El este „lucrarea” eternului Cronos. Reieşind din faptul că sunetul este „purtătorul de cuvînt” al lumii profunde, putem vorbi, într-un sens, despre primordialitatea timpului vizavi de spațiu în planul manifestării lor primare. În „Imnul creației” din Rig-veda se conține următoarea afirmație: „Nu era nici ființă, nu era nici neființă atunci. Nu era nici spațiul şi nici, dincolo, firmamentul… Nici moartea, nici nemoartea nu existau în acest timp”.[120] Aşadar, spațiul încă nu era „în acel timp”.

Dintre calitățile obiective ale sunetului – frecvență, amplitudine şi întindere, ultima se arată a fi calitatea lui de fond. În durată-timp rezidă esența (natura) categoriei de „sunet”, cu toate că şi celelalte însuşiri ale lui se supun *principiului temporalității,* şi anume: frecvența este o mărime care arată cîte oscilații se produc într-o unitate de timp, iar amplitudinea este lungimea (deci, iarăşi, întinderea-durata) drumului parcurs între pozițiile extreme ale unui corp care oscilează. *Sunetul e temporal, iar timpul e sonor.* Şi dacă sunetul nu poate face abstracție nici de celălalt atribut al existenței, de spațiu, totuşi spațialitatea sunetului pare a fi un factor secund vizavi de

[120] Cf: Stănciulescu T.D. *Miturile creației. Lecturi semiotice*, Iaşi, 1995, p.121.

temporalitate. Iar referitor la fenomenul muzical spaţiul se arată a fi, în general, o categorie aproape de neglijat (el avînd valoare specială în cazul acusticii sălii, or nicidecum a calităţii intrinseci a lucrării muzicale).[121] Iar dacă mergem şi mai departe, intrînd în planul menirii existenţiale şi esenţei spirituale a artei, atunci problema devine şi mai „neprielnică" pentru spaţiu. Reproducem cîteva citate din diverşi autori întru susţinerea acestei teze. „Actul care ne relevă esenţa fiinţei şi identitatea noastră funciară cu lumea se produce în timp şi nu în spaţiu, semnul spaţiului rămînînd acestuia întotdeauna inadecvat" (A. Fauconnet). „Lumea auzului aboleşte lumea vizibilă" (Herder). Din cele relatate se impune ideea că dacă e să raportăm cele două atribute ale existenţei la astfel de categorii ca „etern", „spirit", „profunzimi" etc., atunci anume timpul ţine la direct de ele. De aici, senzaţia veşniciei, trăirea vie, reală şi profundă a acestui sentiment se datorează anume calităţilor temporale ale artei şi, în primul rînd, ale muzicii ca artă, eminamente, temporală. Ceea ce ţine de spaţiu (şi de vizual) nu creează acest sentiment (sau îl creează într-o măsură mai mică).

Prin adaptarea sonorului la viaţa umană îşi face prezenţa *o hermeneutică temporală*, *o filozofie sonoră* – înţelegerea existenţei-vieţii în esenţa sa (curgere, înaintare, naştere, evoluţie, dăinuire), prinderea Logosului suprem. Valorificînd timpul sonor-muzical, contribuim la explorarea timpului universal, primul fiind reprezentantul direct al celui de-al doilea; prin primul intrăm în (ne contopim cu) cel de-al doilea. Şi nu doar conceptual-abstract, dar pe viu, la direct, sub formă sensibilă de trăire a cronosului etern. Timpul sonor (al muzicii) trece în Eternitate. Cronos, care e curgere-trecere, transformă timpul sonor, prin fuziunea „trecut-prezent-viitor", în timp etern: Cronosul îşi „devorează" copiii proprii. În fiecare clipă timpul e altul şi, totodată acelaşi – prezentul se conjugă permanent cu trecutul şi viitorul. Pe planul trăirii interioare timpul prezent este timpul în sine, este timpul în expresia sa supremă. Timpul prezent este „timpul zero", pentru că e zero trecut, e zero viitor, e aici şi acum, e viul trăit, moment al existenţei, irepetabil. „Simţim cu toţii, scrie foarte sugestiv B. Nicolescu, că timpul nostru de viaţă nu-i totuna cu viaţa timpului nostru".[122]

[121] Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, 1988, p. 264.
[122] Nicolescu Basarab. *Op. cit.*, p.33.

Totodată timpul – cronosul terestru, ceasul vieţii – îi este dat omului cu măsură. De aceea el este scump şi necesită a fi folosit raţional, cu sens. Omul, inconştient, simte limitele timpului rezervat, de aceea grăbirea timpului (inclusiv în muzică) agită.

Datorită faptului că sunetul se desfăşoară în timp, şi nu în spaţiu, capătă o nuanţă specifică noţiunea de formă în arta muzicală. (Despre aceasta vom vorbi în detalii la momentul respectiv). Noţiunea de formă-structură, în general, ţine de spaţial, de ceea ce poate fi prins (stopat, fixat) de privire, ţine de ceva constant-inert. În muzică-timp, însă, acest lucru nu este posibil pentru că sunetul nu-l poţi fixa într-o poziţie inertă[123]. Forma-structura lucrării poate fi fixată doar prin transcriere. Sunarea vie a muzicii rupe forma, o emancipează definitiv, face abstracţie totală de această categorie; ea judecă în alţi termeni – mişcare-curgere-devenire. Sunetul planează (ca pasărea în zbor), de aceea forma devine aici imponderabilă. De aici şi senzaţia că muzica, cuprinzîndu-ne în sunarea ei vie, ne trage spre cer.

2.3. FILOZOFIA TĂCERII

„Tăcerea îşi are vremea ei,
şi vorbirea îşi are vremea ei”
(Ecleziastul, 3:7)
„Sau taci, sau spune ceva
mai bun decît tăcerea”
(Anton Pann)

Conceperea filozofică a categoriei „sunet” nu se poate produce pe deplin şi profund fără sursa care-l naşte – *tăcerea*.[124] De aceea, unele lucrări la subiect dau, alături de tratarea sunetului, exegeza tăcerii.

Tăcerea este „negativul” sunetului, este non-sunetul. Dar acest „non-sunet” nu este un vid lipsit de conţinut. În accepţia mistică tăcerea nu este altceva decît „sunetul sunetelor” – Sunetul Suprem. El este „fotografia fotografiilor”, adică negativul: din negativ poţi face nenumărate fotografii – din tăcere poţi crea multiple sunete. Nu din

[123] Chiar astfel de fenomen în muzică precum este „fermata” nu presupune stoparea sunetului, ci întinderea-prelungirea lui un timp anumit.

[124] Ne referim la această categorie pentru a ne ajuta ulterior să analizăm rolul şi funcţiile *pauzei* – element important al mesajului artistic muzical.

pozitiv faci fotografii, ci din negativul lor – nu din sunet faci alt sunet, ci din tăcere, scrie Osho.[125] Dacă astupi urechile, toate sunetele s-au oprit. Brusc este auzit un nou sunet. Acest sunet este absența sunetului. Această absență a sunetului este o experiență foarte subtilă. Prin sunete noi ne îndreptăm spre exterior, spre alții, comunicăm cu alții. Non-sunetul, însă, ne conduce spre interior, spre noi înşine. De aceea există multiple tehnici care se fondează pe tăcere pentru a pătrunde în interior. În tăcere sînt distruse toate podurile care ne conduc spre lumea exterioară. Una din tehnici pe care o dă Osho pentru a însuşi arta tăcerii este următoarea: „Intonează un sunet. Mai întîi intonează-l audibil şi apoi din ce în ce mai încet, pînă cînd nu mai este audibil… Continuă să reduci sunetul şi vei simți schimbarea. Cu cît sunetul este redus mai mult, cu atît mai mult vei fi plin de sentiment. Cînd sunetul dispare, doar sentimentul rămîne. Acest sentiment nu poate fi denumit. Este o iubire, o iubire profundă”.[126] Tăcerea poate fi auzită, scrie Osho. Noi auzim şi cunoaştem doar sunetele, suntem obişnuiți cu ele. Nu cunoaştem însă şi absența lor, care este domeniul inaudibilului. Dar ceea ce este creat va dispărea. Numai tăcerea este completă – nu poți face nimic pentru a crea mai multă tăcere. Aici e perfecțiunea, întregul, absolutul.

Trebuie spus că sunetul (cuvîntul) şi tăcerea au, la fel, o importanță de prim ordin în creştinism. Aşa, despre interiorizare, concentrare, coborîrea în sine, despre „trecerea de la psalmodia mecanică la discursul interior”, despre „metoda isihastă”, adică „rugăciune minții” („isihia” – tăcere, linişte, pace), despre purificare, iluminare, unire, despre meditație şi forma ei supremă, contemplarea, despre transfigurare – şi toate acestea bazate fie pe sunet, fie pe interiorizarea lui pînă la tăcerea profundă, vorbeşte Nichifor Crainic, în cursul de *Teologie mistică*.[127]

O exegeză largă, profundă, originală şi destul de interesantă a fenomenului tăcerii sub aspectul prezenței şi rolului ei în textul biblic o dă André Neher.[128] E suficient să reproducem titlurile cîtorva paragrafe şi capitole ale studiului său pentru a ne da seama despre importanța şi

---

[125] *Vijnana Bhairava Tantra*…p. 146.

[126] Idem, p. 200, 202.

[127] Nichifor Crainic. *Sfințenia – împlinirea umanului. Curs de teologie mistică*, Iaşi, 1993.

[128] Neher André. *Exilul cuvîntului. De la tăcerea biblică la tăcerea de la Auschwitz*, Bucureşti, Ed. Hasefer, 2002.

rolul acestui fenomen: „Creațiunea este tăcere", „Creatorul este tăcere"; „Creatura este tăcere"; „O tăcere mai grăitoare decît glasul"; „Dumnezeu intră în tăcerea omului"; „Tăcerea şi ființa"; „Ontologia tăcerii"; „Tăcerea şi posibilul". Tema tăcerii, scrie autorul, demult face parte dintre disciplinele consacrate studiului misticii religioase. Or, textul biblic mişună de tema tăcerii. „Citirea – ori, mai curînd, recitirea – textului biblic, surprins în ingenua lui spontaneitate, se vădeşte a nu mai fi o lectură a cuvîntului, ci a tăcerii".[129,130] Reproducem un pasaj semnificativ din lucrare ca argumentare a acestei teze a autorului:" Fără îndoială, exemplul cel mai tipic de întîlnire ratată (cu Dumnezeu – I.G.) rămîne cel al lui Ilie la Carmel, fiindcă în cel de-al 18-lea capitol din *Cartea Întîi a Regilor* într-un mod încă şi mai aspru decît în cel de-al 22-lea capitol din *Geneză*, harul Cuvîntului s-a cheltuit literalmente de pomană: Cuvîntul s-a pogorît din Cer, tunător – numai că, ne spune cel de-al 12-lea verset dintr-al 19-lea capitol al *Regilor*, Dumnezeu nu era în acel tunet, El nu era în acel cuvînt. Dumnezeu era în tăcere!" De aceea, „profeții s-au deprins, cu toții, a iubi tăcerea… prin mijlocirea căreia Revelația divină atestă drasticul ei adevăr. Vorbirea e înşelătoare şi ambiguă: cu ea, nu se ştie niciodată dacă s-a ajuns la inima întîlnirii (cu Dumnezeu – I.G.). Pe cînd tăcerea e chemare fără contrazicere. Ea este semnul acelei forțe lăuntrice invincibile, care, pentru toți profeții, constituie certitudinea de a fi inspirați de Dumnezeu. Ea este creuzetul prin mijlocirea căruia profeția adevărată se separă de cea minciunoasă. Ea este pecetea Adevărului divin al profeției".[131] Grîul adevăratei profeții stă în purtarea omului răbdător, care ştie să aştepte cuvîntul, care trebuie să facă loc, în tăcere, întrebării mai înainte de a primi răspuns.[132] Cel ce ascultă şi aude este auzit. „A auzi corespunde unui a fi auzit", conchide A. Neher.[133]

Aşadar, sunetul şi tăcerea – ca reversul sunetului dar şi ca matca lui – şi-au creat filozofia sa. Viața interioară profundă, trăirea intensivă a existenței, urcarea pe treptele desăvîrşirii spirituale nu se

---

[129] Neher A. *Op. cit.* p. 13.

[130] Pentru o aprofundare în temă propunem cititorului şi alți autori: Blanchard B. *Arta tăcerii*, Iaşi, Ed Noel, (f.a.); Moretta A. *Cuvîntul şi tăcerea*, Bucureşti, Ed. Tehnică, 1994, Le Breton D. *Despre tăcere*, Bucureşti, Ed. All Educational, 2001; Picard M. *Le Monde du Silence*, Paris, 1952; Steiner G. *Langage et Silence*, Paris, 1969.

[131] Neher A., *Op.cit.* , p. 191-192.

[132] Idem, p. 193.

[133] Idem, p. 269.

pot produce în afara sunetului – dimensiune fundamentală a tot ce există atît în afara, cît şi în interiorul omului. Mai mult ca atît, sunetul se dovedeşte a fi aici mijlocul suprem graţie calităţilor armonic-cosmice pe care le deţine. Iar sursa sunetului, tăcerea, duce în mod direct şi inevitabil la ceea ce se numeşte „ascultare" şi „auzire" – alte categorii intrinseci fenomenului muzical.

2.4. COSMOLOGIE MUZICALĂ

„Muzica exprimă raporturile care există
între ordinea umană şi ordinea cosmică"
(Alain Daniélou)
„Aprofundîndu-ne la infinit în sunet,
descoperim în el Cosmosul"
(Veaceslav Meduşevsky).
„Înainte să facă muzică, muzica l-a făcut pe om.
Muzica, armoniile sînt telosul lumii"
(Bruno Würtz)
„Muzica nu are patrie –
patria ei e întregul Univers"
(Frederic Chopin)

„Poate că nici una dintre obsesiile spiritului omenesc nu este mai tulburătoare decît întoarcerea la origini, la memoria pulberii stelare în care fiinţa umană îşi caută şi găseşte, adesea, începuturile…Un anume sentiment al cosmicităţii l-a îndreptat dintotdeauna pe om spre bolta cerească, parcă pentru a-şi descoperi acolo începuturile", afirmă tulburător T.D. Stănciulescu.[134] Începutul muzicii omul tot acolo îl caută, adăugăm noi. Şi – îl găseşte.

Cosmicitatea muzicii se cere a fi privită sub două aspecte care, luate în ansamblu, vor contribui la crearea unei imagini integre a fenomenului, şi anume: 1) muzica cerului, a universului, a lumii; muzica – dat „coborît din cer", 2) unitatea „om/psihic-cosmos".

Muzica, înţeleasă în sens larg – ca mişcare vibratorie, ritmică, armonioasă, care-şi duce existenţa după anumite legi specifice – nu este doar un fenomen uman, dar extrauman, universal. Lumea, existenţa, viaţa – tot ce există e o muzică, spun filozofii, poeţii,

[134] Stănciulescu Traian Dan. *Miturile creaţiei: Lecturi semiotice*, Iaşi, 1995, p.6.

compozitorii, savanții.[135] Anticii foloseau noțiunea de „musica mundana” – muzica lumii. Lumea întreagă cîntă. Este larg cunoscută afirmația lui Pitagora că „cerul scoate muzici”, filozoful intuind relații sonore perfecte între aştrii cereşti. Şi dacă această muzică nu este observată de om, e pentru că ea răsună incontinuu şi ființa noastră s-a deprins cu ea.[136] Dar, trebuie de adăugat, omul chiar şi dacă nu aude această muzică a cerului, o simte inconştient, ea exercitînd o acțiune puternică asupra lui. Pentru că acțiunea cosmosului vibrator asupra noastră este enormă.[137] Hesiod, la fel, sublinia dimensiunea ontologică a sunetului armonic, afirmînd că toate Muzele cîntă, dar nu pentru a se distra, ci pentru a releva „ce a fost, ce este şi ce va fi”.[138]

Faptul că „esența ideală a cosmosului – armonia – poate fi relevată doar prin muzică, îi acordă acesteia o inegalabilă putere şi universalitate”, rezumă T.D. Stănciulescu.[139] Şi dacă anticii au intuit această universalitate „muzicală” a lumii, fizica modernă o demonstrează cu certitudine. Noțiunea de „armonia muzicală a universului” este pe deplin acceptată de astrofizică. Vechea viziune asupra sunetului ca reprezentant al Absolutului capătă astăzi o nouă viață în legătură cu revizuirea imaginii fizice a lumii, cauzată de ultimele realizări ale diverselor ştiințe.[140] Sunetele de care este plin Universul se supun unor legi „muzicale” foarte stricte, legi care guvernează atît macromateria, cît şi micromateria. Aceste legi sunt:1) scara armonicilor naturale a sunetului, 2) proporțiile intervalice; 3)

[135] Kepler considera că armonia sunetelor o percep copiii, țăranii neinstruiți, barbarii şi chiar fiarele, cu toate că nici unuia dintre ei nu le este cunoscută ştiința despre armonie. Armonia este un arhetip al Universului, ea este dată omului de la natură, de la Dumnezeu.

[136] Teoria despre muzica sferelor are multiple variante şi modificații, începînd cu pitagoreismul, trecînd prin teoriile muzicale ale Evului mediu, prin *Armonia lumii* a lui Kepler şi continuînd cu timpurile moderne. Însă ideea cosmicității şi universalității muzicii nu este caracteristică doar pentru gîndirea antică europeană. Ea a existat şi la alte popoare, în special orientale, mult mai înainte. Pentru majoritatea din ele muzica, incantația se află la originea lumii. „Toate cele făcute de zei, prin recitare cîntată sînt făcute”. (Schneider Marius. *La musique dans les civilisations non européenes*. In: Cezar Corneliu. *Introducere în sonologie. Acțiunea undelor sonore asupra nivelelor fizico-chimic, biologic şi psihologic*. Bucureşti, 1984, p.72).

[137] Guaquelin Michel. *Influențe cosmice asupra comportamentului uman*, Cluj, 1995.

[138] Cf: Stănciulescu T.D. *Op. cit.*, p.42.

[139] Idem, p.44.

[140] „Poate cel mai ciudat lucru din ştiința modernă este reîntoarcerea ei la pitagorism”, spune Bertrand Russel. (Cf: Cezar Corneliu. *Introducere în sonologie*… p.66).

divizarea octavei în 12 semitonuri; 4) distincţia dintre consonanţă şi disonanţă; 5) distincţia dintre major şi minor; 6) predominarea raportului (contradictoriu) de 1:2; 7) legea generală a armoniei. „Relaţiile numerice, exprimînd raporturile sunetelor muzicale, au echivalente cu toate celelalte aspecte ale existenţei. Aceste proporţii îngăduie să se facă comparaţii între armonia muzicală şi toate armoniile de culori sau forme, diviziuni ale timpului şi mişcări ale planetelor. Fenomenul pe care noi îl numim *emoţie estetică* şi faptul că sunetele, culorile, formele pot fi folosite pentru a sugera senzaţii, emoţii, idei, arată bine că structura corpului nostru, a spiritului nostru, a *eului* nostru subtil, se află în raport cu frecvenţe, cu proporţii particulare şi că noi putem cu ajutorul acestor frecvenţe şi raporturi să determinăm anumite legi ale numărului care par să constituie natura însăşi a personalităţii umane. Se ajunge astfel la concluzia că legile care stăpînesc lumea sonoră nu aparţin numai acestui domeniu, ci corespund ritmurilor universului”.[141] Prin cele spuse, Alain Daniélou scoate clar în evidenţă organica unitate „muzicală” dintre diferite planuri ale lumii – cosmos, natură, viaţă, interiorul-spiritul uman.

Un caracter de tip sonor-ritmic îl comportă stelele ce se află într-o vibraţie perpetuă, furtunile electromagnetice şi chiar procesul de formare a moleculelor ADN şi ARN ce stau la baza materiei vii. Aceste două planuri – extrauman şi intruman – ale ritmicităţii universale le evidenţiază şi V. Săhleanu: „Unda implică periodicitate, iar ritmicitatea este un proces de bază, enzimatic, celular, tisular, visceral, organismic, populaţional – cu expresie pînă la arii întinse ale biosferei. Pe de altă parte, periodicitatea este o expresie a integrării Terrei, inclusiv a Vieţii în Univers”.[142] Şi dacă există coduri ce „reprezintă cheia cu care se pot deschide porţile *cetăţii cereşti*, dacă există „mijlocul de conectare la izvorul energiei cosmice” atunci un astfel de cod este sunetul,[143] ca o componentă esenţială, definitorie şi ireductibilă a Lumii. Prin acest cod sonor omul comunică cu celelalte substraturi ale Realităţii, cu Materia şi Metamateria. Sunetul, astfel, este un mijloc de unificare a Totului, inclusiv a omului cu spaţiul cosmic în care îşi duce existenţa sub cele trei forme ale sale: previtală, vitală şi postvitală. Sunetul conţine în sine în stare condensată şi

---

[141] Danielou Alain. *Traité de musicologie compareé*, Paris, 1959, p. 18-19, 78.

[142] Cf: Stănciulescu T.D. *Op. cit.*, p. 44.

[143] Constantin-Dulcan Dumitru. *Inteligenţa materiei*, Bucureşti, Teora, 1992, p. 230.

holografică componentele fundamentale ale existenței universale: mişcarea, ritmicitatea, periodicitatea, ondulația, energia, temporalitatea, evoluția-devenirea etc. „Astfel, muzica este inclusă în mod obiectiv în structura existenței. Legile ei sînt universale, şi înainte ca noi să fi creat muzica, ea ne-a creat pe noi", afirmă autorii dicționarului enciclopedic „Omul". De aceea, J. Berent avertizează: „Sau ne vom învăța s-o ascultăm, sau nu vom exista deloc".[144]

Musica mundana îşi găseşte reflectare directă în arta muzicii, creată de sufletul uman. Să exemplificăm doar prin unul din elementele ei – modul. Astfel de caracteristici ale Universului ca atracția-respingerea, expansiunea şi contracția, acțiunea şi reacțiunea, forța centripetă şi forța centrifugă îşi găsesc reflectare în modul muzical. El, la fel, funcționează în baza unor relații de subordonare (atracție-respingere) între componentele-treptele sale, de gravitație, intertensiune, creînd un cîmp intersonor specific, generator de tensiune psihică. „Dinamica astrală" – compartiment al astronomiei – în studierea legilor mişcării aştrilor cereşti a înregistrat un „cîmp gravitațional interstelar": sistemele (ansamblurile) stelare poartă un caracter inter-auto-gravitațional, „comportamentul" fiecărei stele fiind determinat de acest cîmp. De fapt, un astfel de micromodel al sistemului astral ca modul muzical este însăşi sunetul luat în parte. Despre aceasta ne vorbeşte structura lui „polisonoră" – prezența armonicilor (frecvența fundamentală a sunetului este însoțită de frecvențe-sunete particulare). Astfel, sunetul muzical se prezintă ca o hologramă a Universului.

Al doilea aspect al „naturii cosmice" a muzicii pe care ni l-am propus să-l elucidăm este relația (unitatea) „om/psihic-cosmos". Astăzi ştiința îşi pune întrebarea: dacă omul este o parte a cosmosului, atunci numai dimensiunea lui fizic-materială îşi are acolo rădăcinile sau şi cea psihică? Este, oare, conştiința omului un fenomen „local" şi „autonom", care a apărut şi a evoluat în condițiile vieții pămînteşti, sau este şi ea o derivată (fie şi foarte specifică) a unei „conştiințe generale". Într-un cuvînt, psihicul nostru îşi are începutul „aici" sau „acolo"? Gîndirea mistică şi religioasă a avut aici întotdeauna răspunsul afirmativ. Dar trebuie de spus că şi concluziile la care ajung astăzi ştiințele înclină tot mai mult spre a afirma acelaşi lucru. Se descoperă astăzi că omul este un microcosmos, model al

[144] Волков Ю., Поликарпов В.*Op. cit.* p. 48.

macrocosmosului, primul conținînd în sine toate componentele, caracteristicile, manifestările şi potențialitățile acestuia din urmă. Firul vieții umane se ascunde în pînza generală a Universului, viața fiecărui om fiind o notă din simfonia universală. Evoluția biologică reproduce în miniatură evoluția universală. Organismul uman păstrează în sine, codificat – precum şi reproduce (decodifică) în timpul vieții – întreaga istorie a lumii. Procese fizico-chimice comune sînt caracteristice tuturor straturilor Universului observabil. Structurile vii prin miriade de fire sînt legate de cosmosul apropiat şi îndepărtat. Conform concepției holistice asupra lumii, omul, ca o construcție integră, intră în ierarhia nivelurilor Universului (orice construcție integră constituie o parte a altei construcții integre, mai ample). Omul este constituit din circa 10 la puterea a 11-a celule. Sistemul solar, care este un element al Galacticii noastre, constituie o construcție integră din 10 la puterea a 11-a stele. Iar Metagalactica (Universul nostru) conține în sine 10 la puterea a 11-cea de galactici asemănătoare cu a noastră. Şi încă un fapt semnificativ: creierul uman conține pînă la 100 miliarde de neuroni – aproximativ acelaşi număr de stele intră în structura Galacticii. Omul (sub aspect fizic şi psihic) şi mediul în care îşi duce existența este incorporat în mod direct în sistemul cosmo-planetar general. „O coerență uimitoare guvernează relația dintre infinitul mic şi infinitul mare", relevă B. Nicolescu.[145]

Este înregistrată o identitate între structurile topologice ale organismului viu şi Univers. Un dicton sufit afirmă:"Omul este un univers mic, iar universul – un om mare". O astfel de identitate este caracteristică nu numai Universului şi organismului la general, dar şi Universului şi ADN-ului. Aceasta vorbeşte despre natura cosmică a genezei vieții pămînteşti. Omul este o „ființă cosmică înzestrată cu conştiință cosmică".[146] El este o hologramă a lumii, iar gena sa – un computer holografic. (Să ne amintim că sunetul la fel este o „hologramă" a sistemului astral). În prezent în ştiința modernă se afirmă tot mai insistent că omul este, după natura sa, o ființă cosmo-bio-psiho-socială. Ființa umană este o monadă deschisă, care se află, conform principiului rezonanței, în interacțiune vie cu alte monade. „Natura a țesut o rețea de fire invizibile între cosmos şi noi. Ceasurile biologice ale omului sînt dependente de ceasurile cerului", scrie M.

---

[145] Nicolescu B. *Op. cit.* p. 47.

[146] Воков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 40.

Gauquelin.[147] În creierul uman, ca hologramă a cosmosului, se află o cantitate maximă de informaţie despre univers; gîndirea umană e o hologramă a gîndirii (inteligenţei) materiei universale. Înţelepciunea orientală consideră că omul poate cunoaşte cel mai bine lumea „călătorind” în nemărginirea propriei conştiinţe. Lao-tseu afirma: „Fără să ieşi din curte poţi cunoaşte Lumea”.[148] Aceeaşi afirmaţie în planul cunoaşterii adevărului suprem o face Sf. Augustin: ”Noli foras ire, in te redi, in interiore homine habitat veritas” („Rămîi în casa ta, întoarce-te în tine, în interiorul omului locuieşte adevărul”).[149]

Ştiinţa modernă operează cu noţiunea de „cod cosmogalactic” – identitatea codului genetic al omului cu structura genetică a universului. Această teorie se încadrează firesc în cunoscuta paradigmă a autoorganizării lumii. Ea stă la baza ipotezei psihologului american T. Lyri despre codul galactic ca generator al aşa numitului „cîmp al conştiinţei cosmice”, precum şi a ipotezei biologului şi psihiatrului german H. von Ditfirt despre existenţa, sub formă de „pulbere cosmică”, a conştiinţei, raţiunii, memoriei, imaginaţiei, creativităţii cu mult înainte de apariţia creierului uman. T. Lyri, de exemplu, formulează ipoteza în contextul aşa numitei exopsihologii, definită ca o teleologie neurogenetică interstelară. În baza datelor neurologiei, etologiei, neurochimiei, psihofarmacologiei, astronauticii, astrofizicii, fizicii atomice şi geneticii, savantul deduce ideea prezenţei în ADN a aşa numitului „contelect” (conştiinţă+intelect), care nu se reduce doar la planeta noastră, dar este de natură extraterestră. Pe parcursul evoluţiei s-au creat energii proprii umane, descendente din energia universală: energia fizică şi, pe „firmamentul” ei, energia psihică. Dar, cu toate că energia umană a reuşit să-şi capete un anumit grad de independenţă, ea îşi afla originea în cea cosmică şi rămîne direct dependentă de aceasta.

Aşadar, muzica, expresie a proporţiilor cosmice, şi muzica, modelatoare a sufletului uman, nu sînt entităţi diferite, ci complementare. Această asemănare a arătat-o într-un mod destul de sugestiv încă în secolul al IV-lea unul din părinţii bisericii, Grigore din Nissa. Întrebîndu-se în ce rezidă esenţa acelei dulceţi cu care a împreunat David poruncile sale (psalmii), el răspunde că filozofia

[147] Guaguelin M. *Op. cit.*,p.21.
[148] Боков Ю., Поликарпов В. *Op.cit.*,p.130.
[149] Cf: Husserl Eduard. *Meditaţii carteziene*, Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 197.

aflată în melodie este o taină mult mai profundă decît filozofia împărtăşită de cei mulți. Rînduiala Universului este asemănătoare muzicii, subordonată unui ritm şi unei armonii, sunătoare în sine însăşi şi care niciodată nu iese din această consunare armonică. Conştiința umană, ridicată în aspirația sa spirituală deasupra teluricului, poate auzi foarte bine această muzică. „Din consunarea universală se naşte un imn – autoacordajul sonor al existenței cu sine însăşi. Omul, ca microcosmos, îşi creează a sa muzică după chipul acestei muzici cosmice şi după a sa asemănare”.[150] Astfel, muzica omului este o îmbinare, un tot unitar dintre muzica universului şi „muzica” sufletului.

„Profunzimea muzicii este, cu adevărat, fără margini. Ea străpunge toate planurile cosmosului, toate formele existenței şi este infinit apropiată tuturor lucrurilor lumii. Muzica corespunde tuturor lucrurilor pentru că ea este unica în stare să exprime totul, să unifice totul, ea e unica, care nu ştie margini, nici de cele de sus, nici de cele de jos. Arta muzicii este, pe drept cuvînt, împărătească. Muzica este sufletul lumii. Ea este cîntecul de triumf al Vieții”, scrie inspirat despre muzică Vl. Shmakov.[151]

2.5. FIZICĂ MUZICALĂ

Sunetul este elementul prim al muzicii – materia ei. Desigur, examinarea sunetului sub aspectul fizic nu ne poate oferi de la sine o elucidare a psihismului acestei arte. Dar nici fără o scoatere în evidență a caracteristicilor lui fizice nu putem obține un tablou deplin al problemei care ne preocupă. „Numai o astfel de investigare, pe de o parte, a bazelor obiective ale naturii sonore şi ondulatorii şi, pe de altă parte, a bazelor profunde ale subiectivității omeneşti, poate îngădui repunerea în discuție a înseşi bazelor artei muzicale“, atrage atenția compozitorul Corneliu Cezar.[152].

Existența muzicii, ca fenomen al realității obiective, este posibilă datorită *aerului* şi *frecvențelor acustice*. Şi cu toate că muzica

[150] Бычков В. *Малая история Византийской эстетики*. Киев, 1991, с.131.
[151] Шмаков В. *Основы Пневматологии. Механическая Теория Становления Духа*. Киев, 1994, с. 604.
[152] Cezar Corneliu,. *Op. cit.*, p. 12.

se naşte în altă realitate – subiectivă, în afara cadrului fizic-material ea nu s-ar putea produce. [153]

Muzica întotdeauna a trezit curiozitatea fizicienilor şi matematicienilor din toate timpurile. Începutul îl pune Pitagora. Printre autorii moderni pe care i-a preocupat identificarea de noi aspecte între fizică-matematică şi muzică îi putem numi, ca exemplu, pe dirijorul Ernest Ansermet[154], pe filozoful Alexei Losev[155] (ambii cu o serioasă pregătire fizico-matematică – absolvenți de facultate), care au manifestat un interes constant pentru acest aspect al muzicii.

Mişcarea ondulatorie-muzicală este un fenomen fizic fundamental, de aceea sunetul muzical trebuie neapărat studiat de fiziciceni, atrage atenția C.A. Taylor. Însă aici iese la suprafață un vădit paradox, remarcă autorul: pe de o parte, fizicienii parcă s-ar interesa de muzică, pe de altă parte, ei studiază fizica muzicii în treacăt, superficial.[156] Studierea fizică a sunetului ne aduce în fața problemelor psihologiei referitor la raportul dintre excitația fizică şi senzația psihologică, raport care generează un complex întreg de mişcări psihice: emoții, gusturi, reacții inconştiente etc. Interesul pentru aspectul fizic al sunetului muzical, cît şi importanța acestei probleme pentru practica muzicală a dat naştere unui domeniu special – Acusticii Muzicale,[157] iar interesul pentru sunet, în general, a dat naştere unei ştiințe noi – Sonologiei.[158]

Sunetul apare ca rezultat al *mişcării.* Sub formă de vibrații el se propagă în spațiu şi timp, punînd în *acțiune* aerul din preajmă. Mişcarea undelor sonore exercită o *presiune* asupra particulelor de aer,

---

[153] O documentare mai amplă asupra caracteristicilor fizice ale sunetului muzical sub multiplele sale aspecte se poate obține, de exemplu, din lucrarea cunoscutului fizician englez C.A. Taylor *The physics of musical sounds*, The English Universities Press LTD, London, 1970. Se mai poate vedea: Grumazescu M. ş.a. *Ce este sunetul?*, Bucureşti, 1966. În calitate de fapt divers la subiectul atitudinii unuia din fondatorii fizicii cuantice vizavi de fenomenul muzical se poate consulta: „W. Heisenberg şi muzica" în Firca Gh. *Reflexe ale memoriei*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999, p. 79-88.

[154] Ansermet Ernest. *Les fondements de la musique dans la concsience humaine*, Neuchatel (Suisse), 1961.

[155] Лосев А. *Музыка как предмет логики*. In: Лосев А. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, c. 195-353; Лосев А. *Основной вопрос философии*. In: Лосев А. *Философия. Мифология*. Культура. Москва, 1991, c. 315.335.

[156] Taylor C. A. Op., cit., p.5.

[157] A se vedea, pentru documentare: Urmă Dem. Acustică şi muzică, Bucureşti, 1982.

[158] Cezar Corneliu. *Op. cit.*

ceea ce duce la crearea unei *energii*.[159] Împrumutînd aceste categorii din fizică, Ernst Kurth formulează teoria „energetică“ a muzicii.[160] Muzica, după Kurth, este „tensiune psihologică“, melodia – „energie cinetică“, iar armonia – „energie potențială“; expresivitatea acordurilor apare din gravitația tonurilor, din *intenția* lor de a se mişca. Forma muzicală este tratată de Kurth la fel sub aspect *dinamic*, ca *proces-mişcare*.

Sunetul, în general, este caracterizat sub două aspecte: *fizic*, ca mişcare mecanică vibratorie şi *psihic*, ca fenomen perceput subiectiv de organul de simț specializat, auzul. Urechea umană percepe sunetele cuprinse în diapazonul 16-20000 Hz. Însă aspectul frecvențial al sunetelor este mult mai larg, cuprunzînd în sine ultrasunetele şi infrasunetele, nepercepute de auz. Un singur sunet, după cum am remarcat, nu este o construcție simplă, ci are o structură complexă. Sunet pur (sub formă de frecvențe sinusoidale pure) în natură nu există, el poate fi obținut doar în condiții de laborator. Din punct de vedere muzical acest sunet „sinusoidal“ ar fi lipsit total de conținut, neprezentînd nici un interes. O caracteristică hotărîtoare din punct de vedere muzical a sunetului este *spectrul* – descompunerea lui în sunete particulare (*armonici)*[161]. Aceasta demonstrează natura armonică a muzicii începînd chiar cu structura unui singur sunet luat în particular. Între sunetul fundamental şi sunetele lui particulare se crează un cîmp sonor vibrator care, receptat de ureche sau intonat de voce, produce senzație, tensiune psihică. Sunete diferite, luate în parte, provoacă diferit conținut psihologic.

Puterea şi caracterul armonicilor determină „vocea“ particulară – culoarea sau *timbrul* sunetului; frecvența de bază determină *înălțimea* lui, energia vibrațiilor – *intensitatea*, iar timpul propagării în spațiu – *durata*. Consonanța şi disonanța sonoră se află, la fel, în dependență de armonici. Cu cît mai multe armonici comune conțin

---

[159] Evidențiem noțiunile de *mişcare, vibrație, acțiune, presiune, forță-energie* pentru a facilita, ulterior, explicarea fenomenulului numit de noi „acțiunea totală a muzicii” – atît asupra omului, cît şi a altor organisme vii, inclusiv asupra plantelor. Totodată, atragem atenția la utilizarea acestor termeni şi în domeniul psihologic atunci cînd se operează cu noțiunile de „mişcare, vibrație interioară”, „energie psihică” etc. La prima vedere ar părea că aceşti termeni sînt folosiți aici în sens metaforic. Însă o studiere mai aprofundată descoperă că procesele psihice se produc la fel în baza unor vibrații-unde, cuantumuri energetici de o natură foarte subtilă.

[160] Kurth Ernest. *Musikpsychologie,* Berlin, 1931.

[161] *Harmonikos,* din greceşte – consunare.

două sunete alăturate sau suprapuse cu atît ele sună mai consonant, şi invers. (Cu toate că fenomenul consonanței şi disonanței mai are la bază şi factorul psihologic, el ține de tradiție şi de experiența muzicală a persoanei).

Nu este lipsit de interes fenomenul numit „vizualizarea sunetului“. Sunetul poatre fi văzut – el lasă forme înregistrate de aparate speciale, devenind, astfel, vizibil. (Menționăm acest fapt, deoarece el ne aduce o explcare suplimentare a fenomenului psihologic numit „sinestezie“).[162] O ilustrare simplă a acestui fenomen ne-o demonstrează undele lăsate de vînt pe nisip sau pe apă, vîntul nefiind altceva decît mişcare de aer ca şi sunetul. E vorba de o mişcare armonică „ascunsă“ a aerului universal: curenții aerieni ce bîntuie parcă „haotic“ în natură poartă, după cum vedem, un caracter „armonic“[163].

Faptul că sunetul poate fi văzut a dat naştere altui fenomen numit „sonoviziune“ – obținerea prin intermediul sunetului a imaginii vizibile a obiectelor care se află într-un spațiu intransparent din punct de vedere optic. Undele ultrasonore penetrează bine metalele şi alte materiale inerte, țesuturile vii, lichidele. În acest temei astăzi sînt larg utilizate în medicină diverse metode de diagnosticare acustică, encefalografie pe bază de ecou sonor, tomografie ultrasonoră, tomografie magnetorezonatorie ş.a.

Sunetul se află în dependență directă de sursa care-l generează, dar şi – subliniem în mod special – de *caracterul mişcării,* conform căreia el se produce: diverse caractere de mişcare nasc diverse sunete (sunetul vorbeşte despre „starea“ în care se află sursa care-l produce). Aceasta este important de reținut pentru cazul emiterii sunetului de vocea umană (atît în vorbit, cît şi în cînt).

O caracteristică importantă a sunetului muzical este *vibrato* – modulația periodică a sunetului (atît după amplitudă, cît şi după

[162] Asociații între senzații de diferit gen care dau impresia că sînt unul simbolul celuilalt.

[163] Conform concepției moderne asupra haosului, acesta conține în sine o regularitate a sa, el se conduce de anumite legi specifice. (A se vedea, ca exemplu: Terente Robert, Eliza Roman. *Virtuțile haosului*, Bucureşti, ALL, 1998). Există chiar noțiunea de „geometria haosului”. Neantul este inform, dar conține în sine totul, considerau vechii chinezi. Acelaşi lucru îl afirmă fizica modernă: ”Vidul vid al fizicii clasice este înlocuit de vidul plin al fizicii cuantice… Vidul cuantic este plin de toate potențialitățile, de la particulă la univers“. (Nicolescu Basarab. *Op. cit.*, p. 72-73). Haosul (vidul) conține o capacitate specifică de creație.

frecvență), care, aplicată corect, îl poate modela şi îmbogăți timbral, conferindu-i calități afective accentuate. C.A. Taylor[164] afirmă (contrar opiniilor altor cercetători), că toți cîntăreții folosesc vibrato-ul, inclusiv aceea care consideră că nu-l folosesc. Cu ajutorul oscilografului poate fi demonstrat că şi aceşti cîntăreți recurg la mici modulații ale vocii pînă la o pătrime de ton.

Există mai multe explicații asupra acțiunii plăcute a vibrato-ului pentru auz. G. Sacerdote, în baza afirmației lui I. Fournier[165], consideră că vibrato-ul vocii umane constituie o parte a mecanismului care reglează frecvența sunetului. Altă opinie se fondează pe convingerea că sunetul „exact" (cu frecvență fixă) este plictisitor şi obositor pentru auz – observație, de altfel, foarte adevărată. De aici apare presupunerea că instrumentiştii în mod intuitiv tind spre a aplica această calitate a vocii umane la instrumentul lor. Omul în realitate ignoră sunetele fixe. Ele se asociază, ca refulă, cu sunetele artificiale. După afirmația lui F. Winckel[166] nici un animal din natură nu emite sunete nemodulate (fixe). S-a observat că vibrato-ul măreşte atenția şi concentrarea auzului asupra sunetului (sunetelor) în cauză. Dacă sunetul este „rectiliniu" în sunarea sa, creierul pierde interesul pentru el. Dacă sunetul suferă modificări, atenția creşte. Sub aspect psihologic vibrato-ul a fost studiat în de aproape de către E. Seashore[167], atribuindu-i o importanță deosebită. Psihologul împărtăşea opinia precum că auzul nu percepe vibrato-ul sub formă de modificare a amplitudei sau frecvenței (adică, el nu percepe aspectul „tehnic" al acestui fenomen), dar ca ceva care conferă sonorității o anumită căldură, afectivitate (sensul lui „artistic", „psihologic"). Vibrato-ul a fost cercetat şi în altă lucrare din epocă, de exemplu, în lucrarea colectivă *The vibrato*.[168] Autorii au studiat fenomenul la Caruso, Şaleapin, Galli-Curci, înregistrînd modulații frecvențiale între 40-60 Hz. Vibrato-ul este utilizat pe larg şi în muzica instrumentală (la instrumentele cu sistem netemperat – cele cu corzi şi de suflat). Fizica vibratou-lui în practica vie muzicală, ține, după cum vedem, de psihologismul lui, întemeindu-se pe o anumită modificare-deviere a sunetului de la norma lui frecvențională. După cum am menționat deja,

---

[164] Taylor C.A. *Op. cit.*,. p. 117-118.

[165] Fournier J.E. *L'Acustique Musicale*, Paris, 1953.

[166] Winckel F. *Phänomene des Musikalischen Horens*, Berlin, 1960.

[167] Seashore E.C. *Psychology of Music*, New Jork, 1938.

[168] *The vibrato*. *Studies in Psych. of Music*, Univ. of Jowa, 1932.

o astfel de abatere de la parametrii fizici ai sunetului nu este în muzică un caz particular, ci o normă, o lege nescrisă.

Aprofundarea în microuniversul sunetului muzical sub aspectul celor patru însuşiri ale lui (înălțime, durată, intensitate şi timbru) în scopul cercetării principiilor de organizare a materialului sonor, precum şi a legilor receptării lui, a dus la descoperirea aşa numitului „caracter zonal” al sunetului muzical şi al auzului care-l receptează. Teoria în cauză a fost formulată de N. Garbuzov, care a demonstrat că auzul melodic, absolut, relativ, tonal, armonic, timbral, dinamic, simțul ritmic şi al tempoului au o „natură zonală”.[169] Esența fenomenului constă în faptul că auzul operează nu cu noțiunea de frecvență, dar cu cea de „fîşii” („zone”) de frecvență. Abaterea de la înălțimea fizică exactă a sunetului se manifestă în interpretarea vocală şi la instrumentele cu acordaj netemperat, iar abaterea de la exactitatea ritmică şi cea de tempo se produce în toate cazurile executării muzicii. Acest lucru a fost constatat încă de C. Stumpf şi M. Meyer (1898), care au observat că intonarea subiectivă a intervalelor nu coincide cu aspectul lor obiectiv. Tendința de a „ocoli” exactitatea matematică a sonorității în timpul executării vii a muzicii autorii o explică printr-o necesitate estetică – de a atribui sunetului (intervalului) un caracter expresiv, „tulburător”.

Aşadar, materia obiectivă a muzicii este sunetul ca dat al lumii fizice, însă practica muzicală nu acceptă sunetul în varianta lui „matematică”. El este supus unui şir de revizuiri, modificări „psihologice”, condiționate de cerințele celuilalt participant la actul de creare a muzicii – subiectului uman. Şi dacă legile fizicii îşi spun cuvîntul în crearea fenomenului sonor, totuşi nu fizica sunetului determină soarta muzicii în sens uman. Anume partea a doua a problemei – factorii psihofiziologic, psihologic şi spiritual – este definitorie. Lucrul acesta îl atestă frecvent diverşi cercetători ai legilor fundamentale ale muzicii. Iu. Tiulin, de exemplu, în *Ştiința armoniei*[170] se pronunță hotărît împotriva hiperbolizării elementului acustic în arta muzicii. Rezervînd acestui factor rolul său destul de important şi care nu poate fi, desigur, neglijat, muzicologul construieşte întreaga sa teorie asupra legilor armoniei pe substratul „uman”, pe legile

[169] Гарбузов Н. А. – *Музыкант, исследователь, педагог*. Москва, Музыка, 1980.
[170] Тюлин Ю.Н. *Учение о гармонии*, Москва, Музыка, 1966.

percepției. Principiile fundamentale ale muzicii se nasc nu în natura fizică a sunetului, ci în conştiința umană.

2.6. BIOLOGIE MUZICALĂ

„Muzica strigă secretul naturii”
(André Lamouche)
„Fiarele părăseau pădurea, păsările – cuibul,
şi chiar copacii şi florile porneau din loc pentru
a fi mai aproape de Orfeu, ca să-i asculte cîntarea”
(Din legendă)

Omul este reprezentantul marii lumi biologice. Or, acest substrat al materiei, bios-ul (lumea vie, în general), manifestă, la fel, un viu interes pentru muzică, demonstrînd o reacție uimitoare la fenomenul sonor. În prezent s-au acumulat suficiente cercetări (în special, în ultimii 50-60 de ani), care ne permit să elucidăm mulțumitor subiectul.[171] Însă problema nu este nouă. Despre reacția întregii materii vii – a plantelor şi animalelor – la muzică s-au acumulat date încă în antichitate. Să pomenim doar de cazul lui Orfeu sau de cel al lui Krishna care, prin cîntarea lor, vrăjeau totul în jur. În anumite țări pînă în epoca modernă rămîne răspîndită credința că „ritualul muzical” din perioada semănatului contribuie la roada ulterioară.

În anul 1973 antropologul şi biologul Chr. Bird şi istoricul P. Tompkins scot de sub tipar cartea *Viața tainică a plantelor*,[172] care conține diverse şi interesante informații despre sensibilitatea neobişnuită a plantelor la sunete, cînt, muzică. Printre primii cercetători-experimentatori ai acțiunii muzicii asupra plantelor (mai exact ar fi spus, a reacției plantelor la muzică) se numără savantul indian, profesorul în botanică T.C.N. Singh, care a atras atenția lumii ştiințifice la neobişnuita receptivitate a plantelor la muzică şi chiar la dansuri.[173] În rezultatul aplicării muzicii în perioada cultivării diverselor specii de plante a fost constatată nu numai o mai mare

[171] Nominalizăm doar cîteva din ele: Cezar Corneliu. *Op. cit.*; Retallack D. *The Sound of music and plants*, Santa Monic, Calij, 1973; Дубров А. П. *Музыка и растения*. Москва, 1990.
[172] Tompkins P., Bird Chr. *The Secret life of plants*, New York etc., 1973.
[173] Singh T.C.N. *On the effect of music and Dance on plants* (India, 1962).

creştere în volum a plantelor experimentale în comparaţie cu cele de control, dar şi o schimbare bruscă a calităţilor fizio-biologice.[174] S-a constatat o creştere a intensităţii schimbului de substanţe: accelerarea activităţii şi creşterea cantităţii enzimelor, acumularea acizilor organici precum şi o acumulare specifică de energie. Adică, se modifică calitativ toate procesele vitale, întregul metabolism al plantelor. De exemplu, analiza germenilor de grîu supuşi sonorizării a arătat o creştere a vitaminei A de 20 de ori, iar a vitaminelor C şi B2 de cinci ori. În sucul de portocale obţinut de la pomii sonorizaţi vitamina C a crescut cu 121%. Unele probe au arătat că suferă schimbări pozitive însuşi solul pe care cresc plantele alimentate cu muzică. Microorganismele din componenţa solului, după cum se ştie, au un rol important pentru calitatea (fertilitatea) lui. Muzica, se vede, exercită o influenţă benefică şi asupra acestor organisme. S-a observat, la fel, o anumită creştere (cu 2 grade) a temperaturii solului din imediata apropiere a sursei sonore. Acest factor, după cum se presupune, acţionează asupra microorganismelor din sol, ceea ce se răsfrînge pozitiv asupra fertilităţii lui.[175]

S-a constatat, totodată, o atitudine selectivă a diferitor plante faţă de sonorităţi cu diferită frecvenţă: unele din ele reacţionînd la unele lucrări muzicale, altele – la alte lucrări. În general, plantele reacţionează destul de pozitiv la muzica lui J.S. Bach, A. Vivaldi, J. Brahms, W.A. Mozart, L.v. Beethoven şi alţi genii ai muzicii universale arătînd, în acelaşi timp, un total dispreţ faţă de muzica rock, în special faţă de cea ritmizată excesiv. O simpatie deosebită plantele incluse în experimente au demonstrat-o faţă de muzica indiană. Muzica jazz a fost primită analitic, preferinţă dîndu-se doar anumitor lucrări, în special din jazzul clasic (Louis Armstrong, Duke Ellington). Muzica compozitorilor „noii şcoli vieneze” (Schonberg, Berg, Vebern) a fost tratată cu destulă indiferenţă. S-a observat că, în linii generale, reacţia plantelor la muzică de diferit gen este identică cu situaţiile urmărite de cercetători în cazurile cercetării acţiunii muzicii asupra psihicului

[174] Faptul că un anumit tip de vibraţii sonore modifică calitatea diferitor substanţe este cert în ştiinţă. În acvaterapie, de exemplu, pe lîngă diferite tipuri de apă – de izvor, minerală, de mare, aromatizată, radioactivă, magnetizată etc. se aplică şi aşa numita apă „sonorizată”.

[175] Este cunoscut faptul că în perioadele de ciumă şi alte epidemii oamenii se adunau în jurul mănăstirilor, clopotul cărora, prin vibraţiile sale, distrugea microbii dăunători, curăţind aerul din jur şi neutralizînd, astfel, sursa bolii.

uman.[176] Faptul acesta dă naştere la noi întrebări, deoarece răspunsul psihicului la muzică este mediat de anumiţi factori care lipsesc în cazul plantelor: sistemul nervos reflector, reacţia neuroumorală, reglarea hormonală a sistemului sanguin şi muscular. Se presupune că în calitate de conductori „nervoşi" în cazul plantelor ar servi alte procese.

În orice organism vegetal există un sistem specific de transmitere a informaţiei – sistemul bioelectric care înlocuieşte la plante sistemul nervos. Acest lucru constituie unul din factorii comuni ai reacţiei la muzică a plantelor, animalelor şi omului.[177] Dar care ar fi totuşi, se întreabă savanţii, mecanismul acţiunii muzicii asupra regnului vegetal, care este „limbajul" de comunicare între muzică şi plantă? Generalizarea rezultatelor obţinute arată că la baza acestui mecanism se află *principiul rezonanţei*. Este cunoscut faptul că schimbul de substanţe în organismul animal şi vegetal se produce prin intermediul unor albumine active specifice numite „fermenţi" sau „enzime" – compuşi organici catalizanţi cu rol fundamental în dirijarea proceselor metabolice, care produc şi păstrează energia vitală. Activitatea unor celule enzimatice produce anumite impulsuri acustici cu o structură şi formă destul de complexă. La analiza acestui proces acustic s-a constatat prezenţa unor frecvenţe sonore identice cu sunetele scării muzicale Do, Re, Mi etc. Biologul S. Shnol[178] afirmă că anumite stări ale celulelor sînt însoţite de procese acustice. Astfel, scrie savantul, biochimia creşterii ierbii produce o întreagă simfonie. Mai mult ca atît, în jurul fiecărei celule apare un cîmp sonor foarte complicat. Aceeaşi idee o împărtăşeşte geneticianul A. Mosolov.[179] Pe lîngă limbajul chimic, observă autorul, celulele comunică şi în alt limbaj, mult mai familiar pentru om – limbajul sunetelor. Doctorul S. Ohno[180], colaborator la Centrul Naţional de Medicină din SUA, consideră că structura genelor ADN-ului şi a enzimelor coincid într-un mod foarte miraculos cu scara muzicală, constituind o octavă întreagă.

---

[176] Дубров А.Р. *Op. cit.*, p. 16.
[177] Idem, p. 17.
[178] Шноль С., Замятин А. Сервазян А. *Музыка, молекулы, биология*. In: «Знание – сила», №9, 1968, c. 44-46.
[179] Мосолов А., Каменская В. *Вибрационные процессы в клетке в период деления*. In: *Радиоэлектроника, физика, математика в биологии и медицине*. Новосибирск, 1971.
[180] Ohno S. *The Music of human genes*. In: Turning point Bulletin (Isaaquch, Wash), v.1, nr.1, 1988.

El chiar a încercat să inverseze procesul – a transpus Nocturna în fa-minor (opus 55, nr.1) a lui Chopin în limbajul geneticii. „Tradusă”, lucrarea a reprodus structura unui ferment specializat în transpunerea codului genetic al ADN-ului în codul informațional al ARN-ului.[181]

Ernest Ansermet a constatat că sistemul de intervale muzicale este subordonat legii (principiului) logaritmurilor. Auzul nostru muzical funcționează (receptează), la fel, logaritmic. Să ne amintim că această lege îşi face prezența şi în lumea organică, de exemplu, creşterea copacului (prin cercurile tulpinei) se supune, la fel, funcțiilor logaritmice.

Fenomenul rezonanței se aflã în legătură strînsă cu fenomenul sincronizării. Deoarece celula constă din multiple microstructuri rezonatorii (membrane, ribozomi, mitocondrii, cloroplaste ş. a.), sub influența fecvențelor acustice are loc sincronizarea vibrațiilor lor. În rezultat, se constituie un ansamblu de microstructuri sincronizate care, amplificîndu-se (prin asamblare), conferă sistemului o nouă calitate. Totodată, în rezultatul acestui proces apare un potențial energetic, precum şi electric (de tip laser). În jurul plantei se creează un cîmp aureolar. În aşa fel, planta apare ca un organism viu, care intră în comunicare activă cu mediul.

Aşadar, ne întîlnim, în baza cazului plantelor, cu o formă necunoscută (sau puțin cunoscută) de percepție a muzicii – percepție la nivel celular, micromolecular. Sunetele muzicii sînt receptate de organism în totalitatea sa, şi nu doar de un singur organ specializat pe care plantele nu-l au – de ureche.

Principiul rezonanței, purtînd un caracter real, nu dă, totuşi, un răspuns exhaustiv la problema în discuție, provocînd un şir întreg de întrebări. Ele apar, cel puțin, din următoarele considerații. Ca intensitate, acțiunea fizică a muzicii asupra plantelor este relativ mică, iar ca potențial energetic – infimă. Sunetul, trecînd dintr-un mediu mai puțin dens (aerul) în unul mai dens (țesutul plantei), slăbeşte. Atunci, poate, se întreabă savanții, sunetele muzicii poartă pentru plante un

[181] Ca fapt divers: forma mitocondriilor (structuri din interiorul celulei cu rol de centre energetice) într-un mod de necrezut se aseamănă cu forma viorii sau violoncelului. (Дубров А. *Op. cit.*, p. 36).

În calitate de surse suplimentare la tema în discuție se poate vedea: Berlyne D.E. *Aesthetics and Psychobiology*, New York, 1971; Brown Jr., Frank A. *The Rythmic Nature of Animals and Plants*, Washington, 1960; De la Warr G, *Do Plants Feel Emotion?*. – Electrotechnology, april, 1969.

caracter informațional, au pentru ele un anumit sens, le comunică ceva? Poate ele percep muzica „conştient”, iar ca rezultat apar schimbări electrofiziologice? Poate relația informațională prin intermediul sunetelor şi cuvintelor, muzicii şi vorbirii nu este doar o prerogativă a omului? (Să ne amintim de reacția florilor de cameră la vocea omului – lucru ce-l poate afirma orice bun floricultor).

În baza acestor reflecții a luat naştere o altă ipoteză asupra relației „plantă-muzică”, care poate fi numită ipoteza (sau teoria) „psihologică”. Alături de zoopsihologie astăzi tot mai mult încearcă să se afirme o nouă ramură a științelor bios-ului – psihobotanica sau psihobiologia. Regnul vegetal, alături de cel animal, demonstrează activ capacități „psihice”. Se presupune că intercomunicarea „om-plantă” se fondează anume pe acest substrat. Psihologul V.N. Puşkin în una din lucrările sale dedicate problemei percepției plantelor face următoarea concluzie: „Psihicul (într-un sens specific al acestui cuvînt) îşi arată prezența în celulele vii cărora le lipseşte sistemul nervos”.[182] Celula vegetală (în cazul unei flori, de exemplu) reacționează la procese de tipul celor care se desfăşoară în sistemul nervos al omului aflat în diverse stări emoționale.[183] Plantele demonstrează „bucurie” sau, dimpotrivă, „dezgust” la prezența anumitor persoane. Concluzia cercetătorilor este că plantele sînt capabile să recepteze semnalele emise de conştiința omului, să reacționeze la gîndurile, vorbele şi acțiunile lui.[184]

Revista „Za rubejom” (1989) într-un articol cu titlul „Creierul, inima şi muzica” a informat despre o şedință a Societății Americane de Acustică, unde a fost prezentată o invenție – aparatul „Biomusic”, capabil să transforme semnalele electrice furnizate de electrozii fixați pe corpul uman în sunete muzicale. În aşa fel, a putut fi ascultat corpul omului. Semnalele electrice, înregistrate de electrocardiogramă şi de electroencefalogramă au fost trecute prin computer, care a dat comandă sintetizorului muzical de a le transforma în sunete. În rezultat, a fost înregistrată auditiv „muzica” inimii şi capului. În ansamblu, întregul corp emitea o adevărată „simfonie”. Inventatorul italian Valerio Santo a construit un aparat electronic analogic, înregistrînd cu ajutorul lui

---

[182] Cf: Дубров А.П.

[183] Backster C. *Evidence of a primary perception in plant Life*. In: Int. Jour. of Parapsychology, v.10., nr.4, 1968, p. 329-438; Vogel M. *Man-Plant Communication*. In: Mitchell E.D. *Psychic Exploration*, New York, 1976, Ch.12, p. 289-312.

[184] Tompkins P. , Bird Chr. *The secrets life of plants*, New York, 1989.

sunetele emise de plante. Aşadar, sistemele vii reacţionează la stimulenţii fizici externi nu numai electrofiziologic, dar şi prin sunete.

Faptul că plantele, cărora le lipseşte sistemul nervos, răspund, alături de muzică, şi la procesele mintale ale omului, poate aduce lămuriri suplimentare asupra genezei şi naturii psihicului uman, precum şi a relaţiei lui cu muzica. Psihicul, după cum susţin unii autori, îşi află originea în sistemul informaţional celular sau chiar subcelular şi submolecular. „În legătură cu aceasta, afirmă I. Mikleaev, apare ideea despre anumite procese cuantice foarte subtile, care se desfăşoară în spaţiul informaţional intracelular. Anume prin intermediul unei astfel de fizici psihologice se produce codificarea fenomenelor psihice”.[185]

Rezultatele experimentelor psihobotanice care au avut ca obiect de cercetare relaţia cuantică om-plantă permit formularea „ipotezei submoleculare” a bazei materiale a psihicului. Anume în temeiul proceselor ondulatorii (cuantice), caracteristice activităţii creierului, se produce intercomunicare a omului cu plantele şi, în general, cu toate sistemele biologice. Această intercomunicare a tuturor biosistemelor se desfăşoară pe cîmpul informaţional general şi unitar al biosferei. Iar, mai larg, întreaga materie, sub toate formele ei, de la nivelul macrocosmic la cel microcosmic, se află într-un perpetuu proces de intercomunicare bazat pe ondulaţii-vibraţii. Unul din fondatorii fizicii cuantice, Erwin Schrödinger, în cartea *Ce este viaţa din punctul de vedere al mecanicii cuantice*[186] afirmă că materia vie se supune plenar legilor fizicii ondulatorii.[187] Teoria cuantică ne aduce lămuriri suplimentare asupra relaţiei „muzică-materie vie”. Care-i esenţa ei? Schrödinger, în baza ipotezei lui Luis de Broglie despre caracterul ondulator al materiei, arată că stările statice ale sistemelor alcătuite din atomi pot fi privite ca ansambluri de vibarţii interne proprii sistemului dat. Dacă în fizica mecanică corpusculul şi unda erau tratate ca antipozi, apoi în fizica cuantică acestea sînt tratate dual: în anumite cazuri (în funcţie de felul cum le interpretează cercetătorul) fiecare din ele apare cînd sub formă de corpuscul, cînd sub formă de undă. Ele nu se mai exclud, ci se completează reciproc, căpătînd un caracter biunitar. Fenomenul, transpus în limbaj matematic, a căpătat

[185] Cf: Волков Ю, Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 96.

[186] Schrödinger E. *What is Life? and Mind and Matter*, Cambridge Univ. Press, 1967 (trad. rom. Bucureşti, 1980)

[187] Ideea este astăzi împărtăşită de întreaga lume ştiinţifică.

denumirea de ecuația lui Schrödinger, devenind, astfel, expresia matematică a caracteristicii fundamentale a materiei. Această ecuație este o ecuație ondulatorie şi după structura sa este identică cu ecuația ce descrie vibrațiile unei corzi. Datorită acestei caracteristici corpuscular-ondulatorii apare probabilitatea de a detecta corpusculul în diferite puncte şi în diferite momente. El este prezent oriunde şi oricînd.

Principiul cuantic-ondulator este caracteristic tuturor substraturilor materiei, inclusiv lumii vegetale, animale, şi psihice. În felul acesta, afirmația întîlnită la mulți filozofi că muzica este un atribut al întregii existențe nu pare a fi doar o metaforă. Întreaga materie „face muzică”, creînd, prin aceasta, un unitar spațiu informațional şi existențial. De aici şi fireasca reacție a tuturor organismelor vii la muzică.

Materia acestui paragraf deschide un cu totul alt tablou vizavi de cel cunoscut despre muzică şi acțiunea ei asupra psihicului uman. Cu toate că examinarea aspectului biologic al relației „muzică-materie vie” ne dezvăluie destul de bine subtilități ale acestei relații, totuşi raportul „om-muzică” nu este o simplă continuare a liniei biologice. Determinismul biologic nu trebuie aici supraapreciat. Pentru că natura reacției omului la muzică este mult mai complexă.

2.7. FIZIOLOGIE MUZICALĂ

„Intonația niciodată nu pierde legătura cu corpul.
Ea este în unul şi acelaşi timp respirație,
tensiune musculară şi puls al inimii”
(Boris Asafiev)

Deoarece omul receptează sunetul nu numai prin intermediul auzului, dar şi al întregului corp-organism, acțiunea muzicii provoacă schimbări fiziologice dintre cele mai variate, directe şi profunde. Cu toate că sub aspect ştiințific problema începe a fi studiată începînd cu sfîrşitul secolului al XIX-lea, lucrurile în discuție erau bine cunoscute şi aplicate viu în practică încă în timpurile vedice. Sunetul constituia în mîinile vechilor hinduşi un instrument magic de dirijare, acordare, control şi valorificare a energiei organice. După cum remarcă, de

exemplu, Hazrat I. Han,[188] cîntăreții antici, studiind acțiunea sunetului asupra organismului, intonau o singură notă circa jumătate de oră pentru a cerceta efectul ei magic asupra diverselor centre ale corpului. Printre întrebările la care se arătau curioşi să afle ei răspuns erau: ce fel de energie vitală produce sunetul? cum valorifică capacitățile intuiției? cum creează entuziasmul? cum linişteşte sau tămăduieşte? S-a constatat, că sunetul penetrează întregul sistem corporal şi, în funcție de felul de aplicare asupra corpului, intensifică sau moderează circuitul sanguin, excită sau calmează sistemul nervos etc. Tradiția chineză atribuie un sunet (o frecvență particulară) fiecărui organ al corpului şi dacă funcțiile organice se efectuează conform ritmurilor sale obținem armonie şi sănătate; boala este desincronizarea ritmică a organului respectiv.[189] Ghizela Sulițeanu observă corect că „muzica este cea mai impresionantă dintre arte deoarece ea este printre primele forme de artă apărute ca urmare a unei necesități psihofiziologice primare”.[190] Trebuie de adăugat, însă, că această necesitate n-a fost „oarbă”, găsită „pe dibuite” prin metoda încercării sau că a fost o necesitate de ordin pur practic-cotidian. Necesitatea omului de muzică e mult mai profundă şi ascunsă, aflîndu-şi începuturile într-un cadru de altă natură, cu toate că multiple forme şi genuri ale ei au fost create în baza anumitor activități sociale.

Muzica e legată de fiziologicul uman în primul rînd prin ritm. Sensul, cauza şi importanța întregii vieți se află, după cum ştim, în ritm. Tot ritmul este elementul fundamental care pune organismul în mişcare fizică (baterea involuntară a „tactului” muzicii auzite sau mişcarea corpului, degetelor, capului), apoi fiziologică. S-a constatat că în procesul ascultării muzicii apar pulsații ritmice reale în diverse zone ale corpului: în muşchii mîinilor, picioarelor, capului, gîtului, trunchiului etc. „Eu”-l nostru este fixat în milioane de sinapse, în neurochimia creierului şi în activitatea electro-ritmică a acestuia. Aparatul audio-motor este un analizator (sistem) complex, care dispune de o întreagă rețea de terminații nervoase, capabile să se acordeze cu diverse frecvențe ritmice. Un anumit ritm declanşează un ansamblu întreg de senzații şi reprezentări motrice. Este cunoscută, de exemplu, practica aplicării tobei în anumite ritualuri oculte. Ritmul

---

188 Хан И. *Op. cit.*, p.143.

189 Larny J. *Phonophorese ou l'acupuncture musicale*. In: *Guitare, musique, chansons, poèsie*, nr.6, Paris, 1973, p.35. (Cf: C.Cezar… p.61).

190 Sulițeanu Ghizela. *Psihologia folclorului muzical*, Bucureşti, 1980, p. 54.

exterior pune în aplicație ritmurile interioare ale organismului. Acesta din urmă îşi duce existența după multiple ritmuri de diferită periodicitate, formă şi durată. S-a determinat că organismul uman funcționează în baza a peste 300 de diverse bioritmuri, printre care cel central este ritmul cicardian (circa 24 de ore: zi-noapte). Acest ritm se desfăşoară în funcție de rotația Pămîntului în jurul axei sale şi este caracteristic întregului regn animal şi vegetal. În aşa fel, ritmicitatea organismului uman se sprijină cu un capăt pe ritmul cosmic.[191]

Esența bioritmurilor este bine cercetată. Un interes aparte îl reprezintă însăşi mecanismul de calculare a timpului de către organism. Or, funcționarea ceasurilor biologice (organice) nu este posibilă în afara unui mecanism reglator, care permite calcularea timpului. (Vom reține aici faptul că organismul nostru efectuează un anumit calcul de genul „ritm-timp" ascuns, ştiut numai de el). Ritmicitatea organismului se sprijină cu celălalt capăt, astfel, pe ritmul celular. În baza unui proces autooscilatoriu funcționează ceasornicul celulelor. Acest ritm nu este adăugat celulei – ea însăşi îl produce şi-l menține prin vibrația sa. Cercetările arată că celula în afara acestui mecanism autovibrator nu poate exista, el devenind condiția vieții ei. Acest principiu, prin extrapolare, devine caracteristic întregului organism (ca sistem constituit din celule), instituindu-se ca principiu fundamental al existenței lui. Desincronizarea (dezarmonizarea) bioritmică a sistemului duce la diverse dereglări atît somatice, cît şi psihice.

Altă sursă a apariției şi desfăşurării multiplelor ritmuri biologice ale organismului este de ordin chimic: multiplele reacții chimice se produc, la fel, conform unor stricte periodizări, generînd anumite mişcări (procese) de o strictă ritmicitate. Însăşi activitatea creierului este de natură vibratorie, el fiind un sistem de elemente electrice cu caracter autovibrator, numărul cărora este de acelaşi ordin cu cel al stelelor Galacticii.[192] Neurobiologia noastră se conduce de formula „omul nu suferă haosul". În baza acestui fapt în ultima vreme se vorbeşte despre necesitatea formulării unei „estetici biochimice"[193] (subînțelegîndu-se prin aceasta fondarea biochimică a sentimentului estetic). Biologul S. Shnol, cercetînd corelația frecvențelor vibratorii ale fermenților şi ale cîmpurilor sonore ce apar în procesul

[191] Guaquelin M. *Influențe cosmice asupra comportamentului uman. Maniera în care planetele ne modelează personalitatea*. Cluj-Napoca Ed. Divya, 1995.
[192] Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*,p. 77.
[193] Idem, p.74.

morfogenezei, a descoperit unde, lungimea cărora se raportează la mărimea celulelor şi care sînt de frecvenţa a circa 10-16 la puterea a patra Hz. În cadrul acestui diapazon funcţionează fermenţii principali. Numărul de rotaţii al majorităţii fermenţilor corespunde diapazonului perceptibil (audibil) al frecvenţelor sonore. Se dovedeşte că fără fermenţi – aceştea fiind responsabili, practic, de existenţa organismului nostru – percepţia muzicii nu este posibilă Aceasta duce la reflecţii asupra naturii auzului, a genezei percepţiei muzicale şi altor lucruri de acest gen, care aparţin domeniului esteticii biochimice, conchide Shnol. Simţul frumosului, ce se manifestă în cazul percepţiei muzicii, are un temei biologic şi poartă un caracter fundamental, presocial şi semiinstinctiv.[194] În baza acestor date autorii dicţionarului la care facem referinţă rezumă: muzica este un limbaj universal pentru că reacţia la sisteme sonore şi ritmice este caracteristică tuturor indivizilor. *Muzica este o artă fundamentală, deoarece codul ei este, parţial, programat genetic, înscris fiind în organismul uman, parţial, este produs al culturii.* Aceeaşi concluzie o face muzicologul E. Nazaikinsky prin afirmaţia precum că substratul senzorio-sonor al percepţiei muzicale deţine o capacitate surprinzătoare. El se sprijină nu numai pe experienţa individual-vitală, socială şi culturală, dar şi pe experienţa materiei vii în general, pe informaţia imprimată la nivel biologic.[195] Autorii dicţionarului citat susţin în continuare că simbolurile artei, exprimate în cuvinte, în sunetele muzicii etc., se află în raport cu codurile simbolice ale creierului, cod care parţial este înnăscut, iar parţial este determinat de cultură. Din acest motiv unele reacţii la anumite opere de artă sînt atît de directe, intime. Codul şi simbolica artistului corespund codului cerebral al recipientului. Opinia tradiţională precum că facultatea de a vedea şi auzi se fondează doar pe selectarea şi analiza informaţiei furnizate de organele respective de simţ nu corespunde pe deplin realităţii. Există în corp diverse sisteme perceptive „ascunse”, care comunică cu mediul la nivel subsenzorial şi subcortical. Alte mecanisme decît organele de simţ şi decît creierul descifrează, printr-un calcul specific, mesajele propuse de cîmpul informaţional din jur.[196] „Opera de artă spune ceva direct, dincolo de

---

[194] Idem, p.74.

[195] Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки* ….с.67.

[196] A se vedea: Шноль С., Замятин А. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений. In: *Ритм, пространство, время в литературе и*

sensul său inteligibil", constată M. Dufrenne.[197] Iar medicul M. Gabai afirmă: „Ceea ce se ştie este că un corp poate transmite propria sa vibraţie altui corp. Acelaşi lucru se petrece şi în privinţa rezonanţei organelor psihofizice ale corpului omenesc. Emisiunile sonore produse de un instrument, de o orchestră, declanşează o vibraţie a acestor organe conform legilor fizicii ondulatorii. Aceste vibraţii, cu condiţia de a fi armonioase, pot provoca o stare euforică manifestă, o bună dispoziţie evidentă. Reciproc, dacă emisia muzicală comportă disonanţe sistematice şi continue, se insinuează un fel de indispoziţie, o tensiune, o crispare sau o adevărată angoasă".[198] Lucruri similare le afirmă şi alţi autori. M. Dragomirescu, de exemplu, susţine că sensibilitatea viscerală este caracterizată esenţial prin ritmicitate. Majoritatea cadenţelor interne, cu durată mai mare sau mai mică, dar reflectînd funcţii esenţiale, reprezintă garanţia confortului visceral. Alternanţele forte-piano, crescendo-descrescendo sînt concordante cu ritmurile viscerale. Partea locomotorie a corpului, aparatul osteo-musculo-articular prezintă de asemenea o sensibilitate susceptibilă de a fi influenţată de ritmuri artistice. Orbii cunosc formele prin palpare, iar vibraţiile de temperatură le resimt ca ritmuri. Prin receptările anterioare, acumulate filogenetic şi ontogenetic, muzica este percepută concomitent din afară şi din interior prin trezirea orchestrei anterior „instalate" în spaţiul neuropsihic, orchestră care abia aşteaptă să se pună la unison cu cea exterioară, auzită.[199]

Aşadar, muzica declanşează schimbări fiziologice de cel mai diferit ordin. O legătură directă şi fundamentală ea o ţine cu respiraţia. Respiraţia (în special, ritmul ei) este centrul în care se concentrează, dar şi care dirijează, celelalte activităţi ritmice ale organismului; ea este un gen de „computer" al activităţii fiziologice la fel cum creierul este un astfel de „computer" al activităţii psihice. Acest lucru are loc în baza faptului că respiraţia alimentează cu oxigen – elementul vital fundamental – activitatea tuturor celorlalte funcţii organice. Componenta ritmică a muzicii, după cum observăm, corespondează atît cu ritmurile corpului, cît şi cu respiraţia.

искусстве, Ленинград, „Наука", 1974, с. 289-296, precum şi: Goleman D. *Inteligenţa emoţională*, Bucureşti, 2001, p.32-35.

[197] Dufrenne M. *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Meridiane, 1976, vol.I, p. 429.

[198] Cf: Cezar C. *Op. cit.* p. 30.

[199] Dragomirescu M. *Ritm şi culoare*, Timişoara, Ed. Facla, 1990, p.167-170.

Dar pe care plan se produce relația muzică-organism vizavi de a doua componentă fundamentală a muzicii – elementul melodic?[200] Acest lucru se petrece la nivelul aparatului fonator – al vocii. Anume mecanismul vocal produce melodia. Însă ea realizează acest lucru iarăşi prin intermediul respirației. Astfel, respirația devine punctul de întîlnire al celor două componente fundamentale ale muzicii – al ritmului şi elementului melodic. Prin aceasta am putea afirma că muzica o face respirația noastră. Respirația naşte ceea ce se numeşte intonația muzicală. Pentru că ea însăşi este de natură intonațională, adică îşi are intonația sa: după felul cum respiră omul putem judeca despre ceea ce se petrece pe planul interior-afectiv. Aerul inspirtat devine energie presonoră care, la faza de expirație, se transformă în sunet. De aceea, afirmația precum că muzica nu este altceva decît o respirație sonorizată nu este doar un fel de a spune. Dacă încercăm să studiem ştiința respirației, primul lucru pe care îl observăm este că ea este audibilă. În cavitatea bucală ea devine voce. Prima stare a muzicii este, aşadar, de caracter respirator (pneumatic). Anume ritmul şi natura respirației, vizavi de alte ritmuri organice „retopite" în muzică, îi conferă acestei arte un caracter uman, intim, cuceritor, profund, plin de căldură şi afectivitate, acționînd la direct cele mai subtile procese interioare.[201] Alte arte nu pot concura aici cu muzica. În legătură cu acest fenomen G. Tarasov[202] constată că modulațiile de ordin afectiv, apărute în urma acțiunilor sonore şi care se manifestă în reacțiile sistemului vascular, în activitatea respirației şi în activitatea musculară, îşi află expresie şi în modificările aparatului articulator. După natura sa aparatul articulator se racordează în mod direct la activitatea respirației şi a sistemului muscular, de aceea schimbările muscular-respiratorii generale întotdeauna, într-un mod sau altul, îl ating. Mai mult ca atît, există o relație directă între procesele articulatorii (în special, între muşchiul vocal) şi tonusul activității nervoase superioare, precum şi între anumite modulații vegetative. Şi această relație este bilaterală. Tonusul activității nervoase superioare influențează activitatea

[200] Ritmul şi melodia constituie cele două componente primare şi definitorii ale artei muzicale.

[201] Yoginii prin repetarea multiplă a anumitor cuvinte, sunete, şi, în special, printr-o manieră specifică de a respira ating centre interioare ce țin de capacități intuitive foarte subtile. În Orient, după cum se ştie, dirijarea respirației s-a transformat într-o întreagă ştiință.

[202] Тарасов Г. *Проблема духовной потребности*. Москва, 1979, с.127.

articulatorie, pe de altă parte, însă, procesele articulatorii exercită o influență reglatoare asupra acestui tonus. După cum afirmă şi alți autori[203], în plan fiziologic au importanță astfel de componente ale muzicii ca: tempoul, timbrul, aranjamentul orchestral, intensitatea sunetului. Acțiunea acestor componente se reflectă asupra schimbărilor tonusului activității nervoase superioare (antrenînd şi substratul neuroumoral), în special, asupra sistemului simpatico-adrenalinic.

Un alt ritm fundamental al organismului (vizavi de cel al respirației) cu care muzica se află în raport direct este ritmul cardiac (circuitul sanguin, pulsul).[204] Remarcăm, totodată, că activitatea respirației şi a sistemului sanguinic se află în strînsă relație. Una din funcțiile centrale ale sîngelui este transportarea substanțelor gazoase de la organele respiratorii la țesuturi, şi invers. Prin intermediul sîngelui se produce schimbul de substanțe dintre aerul aflat în cavitatea toracică şi sîngele care circulă în capilarele plămînilor. Într-un cuvînt, prin intermediul sîngelui oxigenul circulă prin întregul organism.[205] Inconştientul, ca atare, îşi are începutul şi baza în sanguis, care este purtătorul memoriei „ascunse”. Sîngele poartă în sine panorama vieții din generație în generație, de la strămoşi la urmaşi. El e acela care furnizează inimii o informație specifică, necunoscută de creier şi care o face pe aceasta să-şi aibă „logica sa”. Dacă trecem dincolo de respirație-plămîni, atunci inima, care pompează şi prin care trece tot sîngele, este al doilea organ fundamental de menținere a vieții. Or, muzica se află în raport direct cu aceste două elemente principale ale viului – ea trece prin respirație şi prin sînge (ritmul inimii);[206] ea contactează la direct cu sursele vieții şi cu planul profund al inconştientului uman. „Nici una din lecțiile ce pot fi uşor primite teoretic de conştiință nu vor căpăta valoare de principiu vital pînă cînd nu va fi învățată de inimă”, scrie Max Haendel.[207] De menționat, că

---

[203] Могендович М., Полякова В. К физиологическому анализу влияния музыки на человека.. In: *XXI Совещание по проблемам высшей нервной деятельности*. Москва-Ленинград, 1966, с. 204-205.

[204] După cum arată G. Harrer, frecvența pulsului şi efortul cardiac pot atinge indici superiori la un şef de orchestră, spre exemplu, față de un pilot pe un avion cu reacție (Cf: Cezar C. *Op. cit.* p. 52).

[205] După cum se ştie, masa organismului constă în proporție de circa 70% din oxigen.

[206] Despre rolul inimii în artă a se vedea: Вышеславцев В. *Этика преображенного эроса*. Москва, 1994.

[207] Хендел М. Космогоническая концепция Розенкрейцеров. Киев, 1993, том 2, с. 70.

lucrul activ al lui Ego are loc în sînge. De aici – temperamentul fiecărui individ.

Absoluta majoritate a cercetătorilor, pe care i-a interesat rezultatele acțiunii fiziologice a sunetului, au remarcat vădite schimbări vasomotorii (contractarea sau dilatarea vaselor sanguine). Totuşi, reacția de răspuns a respirației la stimulentul sonor este mai rapidă decît a sistemului circulator sanguinic. Modificările vasomotorii apar în urma celor respiratorii peste 3-4 secunde. Unul din criteriile de determinare a tempoului în muzică (ca unitate de măsură) îl constituia cîndva ritmul pulsului. (Această unitate de măsură este aplicată, uneori, şi astăzi). Aşa, despre corelarea tempoului muzical cu tempoul activității cardiace vorbeşte K. Iohnen.[208] În alte cazuri se recomandă ca unitate medie de măsură în fixarea diverselor grade de tempo muzical (rapid, moderat, lent) pasul (mersul liniştit). Există şi a treia teorie, conform căreia în calitate de criteriu pentru fixarea tempoului execuției muzicale se prezintă a fi o anumită constantă înscrisă în organism şi care poartă un caracter individual pentru fiecare persoană, această constantă determinînd tempoul tuturor acțiunilor persoanei date, de orice gen ar fi ele. Această teorie a ritmului individual a fost pe larg cercetată în fiziologie şi biomecanică (P. Anders, K. Washholder ş.a.). Cercetările fiziologilor şi psihologilor demonstrează că percepția şi reproducerea tempourilor într-o anumită măsură poate fi determinată de diferențele tipologice ale sistemului nervos. Numai că această interdependență nu poartă un caracter direct, ci este mediată de anumiți factori. Rezultatele experimentale constată, totuşi, un caracter individual al simțului tempoului şi schimbărilor de tempo în muzică.[209] Aceasta, se vede, ține de temperamentul fiecărui individ. În fiecare persoană curge un ritm individual.

Alți autori remarcă rolul destul de important al respirației în determinarea mişcării metro-ritmice. K. Mostras, de exemplu, menționează că „rolul respirației în interpretarea muzicală de obicei se subapreciază, pe cînd el exercită o influență simțitoare asupra cîntării".[210] E. Stadler şi O. Szende au demonstrat experimental că un rol ce nu trebuie neglijat în interpretarea la vioară îl constituie corespondența dintre inspirație-expirație şi conducerea arcuşului în

---

[208] Iohnen K. *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig, 1952, S. 5-10.

[209] Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия* Москва, 1972, с. 206.

[210] Мострас К. *Ритмическая дисциплина скрипача*. Москва-Ленинград, 1951, с. 225.

sus-jos şi că datorită acestui factor mişcarea arcuşului în jos capătă un caracter accentuat.[211] Pentru interpreţii începători interdependenţa „respiraţie-tempo" devine deseori un obstacol în dezvoltarea simţului ritmic, necesitînd cultivarea deprinderii de a „descătuşa respiraţia", adică de a respira liber în timpul cîntării pentru a acorda tempo-ul respiraţiei cu cel al muzicii.[212] Experimentele lui E. Nazaikinsky[213] au arătat că în cazurile de coincidenţă sau în cazul raporturilor pare de 1:2, 1:4, 1:8 curgerea ritmului muzicii şi al respiraţiei se produce lin. În cazul unei necorespondenţe totale a acestor doi factori apare o instabilitate a tempoului şi o tendinţă de a ajusta tempoul muzicii la cel al respiraţiei. De aici, preferinţa pentru tempo-urile care s-ar racorda „geometric" la ciclul respirator. La relaţia dintre respiraţie şi perceperea ritmului se referă şi R. Frances.[214] Autorul arată că între aceste două elemente se produce şi o acţiune inversă, retroactivă: tempo-ul, ritmul şi alte componente ale muzicii influenţează activ ritmul proceselor fiziologice. Metrica muzicii (timpii accentuaţi-neaccentuaţi) se află, la fel, în relaţie anumită cu mişcările pulsatorii ale organismului, influenţînd, într-un anumit sens, logica desfăşurării lucrării muzicale.

E. Nazaikinsky, referindu-se la componenta „tempo", atinge o problemă destul de interesantă care, credem, poate fi extinsă asupra întregului sistem al elementelor muzicii, precum şi asupra specificului relaţiei ei cu procesele interioare – atît fiziologice, cît şi psihice. Iată despre ce este vorba. Tempourile de bază, afirmă autorul, se află în raport unul faţă de altul similar cu sunetele octavice. Adică, dacă am lua ca bază tempoul mediu, atunci cel lent va avea o periodicitate de două ori mai mică, iar cel rapid, de două ori mai mare (se află în raport de „octavă"). În tempourile lente predomină frecvenţa de circa 40-48 M.M.[215], în cele moderate 80-96 M.M., în cele rapide 160-192 M.M. După cum vedem, totul se dublează. Aceste date ne-ar permite să formulăm ipoteza că ar exista anumite legi fizio-muzicale generale.

---

[211] Stadler E. und Szene O. *Geigenspiel und Atmund. Mitteilung 1. Zeitschrift für angewandt phyziologie*. Band 20, 1963, S. 156-163.

[212] Scurtulescu D., Scurtulescu F. *Calea transcendentală a muzicii*. Bucureşti, 2000.

[213] Назайкинский Е. *Op. cit.*p.218.

[214] Frances R. *Recherches électropolygraphique sur la perception de la musique*. Revue de laringologie, otologie, rhinologie, 77. An. Suppl. Mai, 1956, Bordeaux, p. 482-489.

[215] M.M. – Metronomul lui Mälzel.

Desigur, analogia cu octavele este relativă. Dar, totuşi, din ea în mod logic poate fi formulată următoarea ipoteză: nu se extinde, oare, acest principiu şi mai departe, nu se face prezentă, oare, această divizibilitate şi faţă de raporturi mai complexe decît cel de octavă? Adică, nu există şi alte „intervale” de tempo mai mici decît octava – cvinte, cvarte, terţe, secunde? Această idee, zice Nazaikinsky, nu trebuie neglijată. Afirmăm şi noi acelaşi lucru. Pentru că dacă e să ţinem cont de cele peste 300 de ritmuri în baza cărora funcţionează organismul uman şi a legăturii pe care o deţine muzica cu el, această presupunere are o bază reală. După cum vedem, un fel de principiu „holografic” se descoperă a fi prezent şi aici, în relaţia organismică om-muzică.

Aspecte subtile ale relaţiei muzicii cu fiziologicul uman sînt studiate şi de alţi autori sub alte planuri.[216] Datele expuse, considerăm, sînt suficiente pentru a înţelege aspectul fiziologic-muzical al subiectului nostru.

[216] De exemplu, aspectul neurofiziologic şi neuropsihologic al activităţii muzicale este elucidat în lucrarea: Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*. Москва, 1974.

Capitolul III. PSIHOLOGIE MUZICALĂ

3.1. PSIHICUL

„Sufletul – o întrebare fără răspuns”
(Ştefan Lupaşcu)
„Cît de mult am neglija-o, energia psihică ne aminteşte de sine permanent. Şi misiunea oricărei şcoli este de a învăţa omul să stăpînească această comoară”
(Nikolay Röerich)

Logica discursului nostru duce inevitabil la necesitatea clarificării problemei psihicului, fenomen în afara căruia noţiunea de muzică, precum şi raţiunea existenţei acestei arte, după cum am constatat, nu poate fi nici concepută, nici tratată în profunzimile sale. Ne vom referi în linii generale la acest subiect reliefînd aspecte şi trăsături, care ar duce la o elucidare directă şi înţelegere adecvată a raportului muzicii cu lumea noastră interioară. Vom evidenţia, în special, interpretările moderne ale problemei.

Subliniem din capul locului ceea ce a devenit cert pentru orice cercetător şi chiar pentru întreaga ştiinţă despre om: psihicul este una din cele mai complexe şi inexplicabile pînă la capăt construcţii întîlnite în spaţiul cunoscut de om. Încercările de a da o interpretare reducţionistă, precum şi strict ştiinţifică a acestui fenomen duc, în cel mai bun caz, la o aproximaţie. Acest lucru ţine, printre altele, şi de faptul că însuşi omul, ca fiinţă specifică, nu şi-a aflat încă o tratare (explicare) clară în teoria cunoaşterii umane. „Din punct de vedere pozitivist, scrie Pierre Teilhard de Chardin, omul este cel mai misterios – ducînd în eroare cercetătorii – obiect al ştiinţei. Or, trebuie să recunoaştem că ştiinţa, în imaginea sa dată Universului, încă nu i-a găsit loc omului. Fizica a reuşit să contureze, pe un timp, lumea atomului. Biologia a putut arăta o oarecare ordine în manifestările vieţii. Sprijinindu-se pe fizică şi biologie, antropologia, la rîndul său, explică structura organismului uman şi unele mecanisme ale fiziologiei lui. Dar rezultatul obţinut prin unirea acestor trăsături nu corespunde în

nici un mod realității”.[217] După cum vedem, „sentința” adusă de paleontologul francez științelor despre om este necruțătoare. Savantul nu se referă la faptul că pînă acum nu s-a făcut încă nimic, dar că ceea ce cunoaşte omul despre el însuşi este nespus de vag, incert şi departe de adevărul deplin. Acelaşi lucru îl susține şi psihologul Ursula Schiopu referindu-se la noțiunea de „conştiință”, care este „centrul” omului: ”În diferite tratate şi dicționare psihologice se subliniază regulat faptul că e vorba de un concept foarte greu de definit”.[218] Porunca antică „Cunoaşte-te pe tine însuți” rămîne, în multe privințe, o doleanță şi a zilelor noastre. Dificultățile în cercetarea psihicului mai sînt condiționate şi de următorul moment: un anumit obiect (în cazul de față – psihicul) încearcă să se cunoască pe sine însuşi. Acesta este un caz, probabil, unicum în spațiul cunoscut de noi. Dacă prezintă suficiente greutăți situația cunoaşterii „subiect-obiect”, adică „lumea psihică – lumea fizică”, atunci în cazul cunoaşteri „subiect-subiect” (psihicul pe sine însuşi) dificultățile cresc nemărginit.

Am accentuat complexitatea psihicului uman pentru a arăta, pe de o parte, în ce condiții se află psihologul în cazul tratării (explicării, definirii şi utilizării în diferite scopuri) a ceea ce este esențial pentru om, a ceea ce constituie „esența” lui, pe de altă parte, în ce condiții se află muzicianul (creatorul de artă), chemat să redea în opera sa nu altceva decît tocmai această lume interioară cu întregul său registru de contradicții. [219]

Numărul de interpretări date psihicului şi naturii lui se află în raport de numărul de curente psihologice, filozofice, metafizice.[220]

Pentru *mistici* psihicul este o forță necunoscută şi de necunoscut, ceva supranatural şi fără egal printre alte lucruri cunoscute. Pentru *spiritualişti* sau *animişti,* psihicul este o flacără, o scînteie, un foc – cel mai adesea un suflu („suflet”), o emanație, un vînt, respirație sau aer, uneori o „umbră”, în general, o materie

[217] Pierre Teilhard de Chardin. Fenomenul omului. Cf: Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 12.

[218] *Dicționar Enciclopedic de Psihologie*...p.173.

[219] Referindu-se la complexitatea şi natura net contradictorie a ființei umane, Blaise Pascal scrie: "Ce himeră mai este şi acest om? Ce noutate, ce monstru, ce haos, ce îngrămădire de contradicții? Judecător al tuturor lucrurilor; imbecil vierme de pămînt; depozitar al adevărului; îngrămădire de incertitudine şi de eroare; mărire şi lepădătură a Universului” (Pascal Blaise. *Cugetări*, Bucureşti, Ed. Ştiințifică, 1992, p. 133.

[220] Interpretările în cauză le dă Ştefan Odobleja în *Psihologia consonantistă* (Bucureşti, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1982, p.75-78).

oarecare: spiritul. Pentru *senzualişti,* el este un depozit de senzaţii ce pot fi puse în mişcare, reactualizate, o placă de gramofon, o placă fotografică, un film de cinema, ceară imprimabilă şi imprimată. Pentru *raţionalişti* şi *intelectualişti,* psihicul este un salon monden, unde doamna Conştiinţă îndeplineşte rolul de stăpîna casei şi ale cărei invitate principale sînt doamna Inteligenţă, doamna Atenţie, doamna Voinţă, doamna Raţiune etc. Pentru *psihanalişti,* psihicul este un loc populat de broaşte şi şerpi, un iaz cu peşti, o ploscă cu apă murdară, un acvariu, o casă cu două camere comunicante (conştientul şi inconştientul – I.G.), fără ferestre şi cu o singură intrare. Ei îl concep, de asemenea, ca un dicţionar secret sau ca o casă de toleranţă, ale cărei pensionare sînt terorizate de un păzitor al moravurilor de peste drum. Pentru *biologi,* el este o funcţie de relaţie între organism şi mediu. Pentru *vitalişti,* el este partea centrală a biologicului, centrul vieţii şi superlativul ei. Pentru *evoluţionişti,* psihicul este o funcţie de adaptare a raporturilor interne la raporturile externe, adică, o funcţie de echilibru şi de nivelare. Pentru *anatomişti,* el este funcţia creierului sau proprietatea manifestă a sistemului nervos. Pentru *energetişti,* psihicul este un cerc de energii ca şi viaţa şi suprapus acestea, un transformator de energie în dublu sens, o forţă, o varietate de energie în opoziţie cu materia şi corpul; partea energetică a biologicului în opoziţie, pe de o parte, cu partea sa chimică şi, pe de altă parte, cu partea sa mecanică.

În definirea şi caracterizarea noţiunii de psihic ne-am putea referi şi la alte viziuni şi curente cum ar fi, de exemplu, psihologia behavioristă, psihologia gestaltică ş.a.[221] Aici menţionăm doar că fiecărei din definiţii îi corespunde un sistem de psihologie sau o modalitate de a interpreta fenomenele psihice.

Ştiinţa psihologică tratează noţiunea de „suflet" într-un sens specific, „restrîns", în timp ce cuvîntul în sensul său larg comportă mai multe semnificaţii. De exemplu, dicţionarul explicativ (DEX) al limbii române dă următoarele tălmăciri. *Suflet*: 1) psihic; 2) element esenţial al unui lucru; 3) substanţă spirituală, care dă omului viaţă, socotită de origine divină şi cu esenţă veşnică; 4) viaţă; inimă; 5) persoană, om (orice fiinţă vie); 6) suflare, suflu, respiraţie („a-şi trage sufletul" – a respira normal, a reveni la starea fizică şi psihică normală; din latină „sufflatus" – suflare).

[221] A se vedea sensul acestor termeni şi curente în dicţionarele de psihologie.

Desigur, vom face accent pe interpretarea ştiinţifică a termenului în discuţie, însă nu trebuie să neglijăm nici faptul că definiţia sufletului (inclusiv a psihicului) este mult mai largă, incluzînd nuanţe de sens care nu intră în tratarea sa pur ştiinţifică. „Psihicul", în opinia noastră, este o dimensiune mult mai largă decît „psihologicul". Din acest motiv, facem o anumită distincţie între aceste două noţiuni. „Psihologicul" ar fi ceea ce se supune cercetării (observării, experimentării, testării, măsurării exacte, analizelor şi prelucrărilor statistice etc.) de către ştiinţa psihologică („psiho-logică", adică „psihic" plus „ştiinţă", „cercetare" etc. = ceea ce se supune înţelegerii şi tratării raţionale, judecăţii clare). Pe cînd multiple aspecte, planuri, zone ale psihicului nu intră (cel puţin, astăzi) în puterea de cercetare-măsurare a ştiinţei psihologice.

Caracterul complex (şi complicat ca cercetare) al psihicului mai ţine, pe lîngă factorii menţionaţi, şi de ceea ce se numeşte „model policentric al Eu-lui" – prezenţa în lumea interioară a mai multor centre care se află la diferite nivele (etaje). Lucrul acesta îl demonstrează datele psihologiei topologice – o nouă direcţie a psihologiei moderne. Diverse planuri ale Eu-lui constituie sisteme complexe, „scufundate" adînc în psihic mai jos de nivelul raţiunii, conştiinţei, logicii, limbajului.

În cercetările psihologice noţiunea de „psihic", graţie morfologiei sale, mai este numit şi „aparat psihic", „structură psihică", „sistem psihic", „mecanism psihic" sau „organism psihic".[222] Ultima, după părerea noastră, ar fi una din cele mai potrivite aprecieri. O considerăm astfel pentru că psihicul nu este o „schemă/schelet", dar o entitate vie, dinamică, în perpetuă mişcare şi transformare. De aici, caracterul *temporal* al psihicului (lucru evidenţiat de mulţi autori, printre care Heidegger, Bergson ş.a.).[223] Fenomenele psihice sînt acte, dar nu fapte, susţine H. Bergson. Omul – iar de aici, şi psihicul său – este act, dar nu fapt, adică este proces, mişcare, durată, devenire, constituire în timp etc., şi nu „fixare de rezultat", „moment", „concluzie". Viaţa, în general, e „act viu", mişcare trăită. Natura psihicului constă „în a fi – desfăşurîndu-se", în „a derula" (Heidegger). Chiar şi în cazul cînd se vorbeşte despre psihic în termeni spaţiali („schemă", „structură", „formă" etc.), neapărat se specifică – aşa cum

[222] A se vedea, de exemplu: Ey H. *Conştiinţa*, Bucureşti, 1998, p.7.

[223] Bergson H. *Eseu despre datele imediate ale conştiinţei*. Iaşi, 1999; Bergson H. *Gândirea şi mişcarea*. Iaşi, 1995.

face, de exemplu, Merleau-Ponty – că „aceste structuri sînt ca melodia, nimic altceva decît un anumit mod de a dura”.[224] H. Ey adaugă: „Vom reveni aproape la fiecare pagină a acestei lucrări asupra faptului că realitatea structurilor psihice aparține temporalității trăite”.[225] Dacă corpul nostru trăieşte în spațiu, apoi mintalul – în timp.

Psihicul este o construcție *sistemică* – toate procesele şi însuşirile psihice constituie un tot întreg, aflîndu-se în relații de interconexiune şi interacțiune (în plan de activitate vie psihicul este indisolubil).

Se deosebesc, grosso modo, două linii (laturi) ale activității psihice – *emoțională* (Emotio) şi *rațională* (Ratio): simțul şi cugetul, inima şi creierul, sfera afectivă şi sfera reflexivă etc. Aceste sfere, fiecare avîndu-şi însuşirile şi funcțiile sale specifice, se află, la fel, în regim de conlucrare. Dar şi de competiție. Pentru subiectul lucrării noastre prezintă interes lucrarea lui Daniel Goleman „Inteligența emoțională”, unde se caracterizează detaliat aspectul afectiv al activității psihice.[226] Din forma bazală – trunchiul creierului – au apărut centrii emoționali. Din aceste zone emoționale s-au dezvoltat zonele de gîndire. Creierul care gîndeşte (neocortexul) s-a dezvoltat pornind de la trăsătura emoțională. A existat un creier emoțional cu mult înainte ca să existe cel rațional.[227] Creierul emoțional are un rol crucial în arhitectura neurală. Zonele emoționale sînt întrepătrunse de miriade de circuite legate între ele şi care străbat neocortexul. Acest lucru dă o putere enormă centrilor emoționali, făcînd astfel să influențeze funcționarea restului creierului – inclusiv a centrilor gîndirii. Autorul face referință la neurologul Joseph LeDoux, care a descoperit un grup mic de neuroni, ce duce de la talamus direct la nucleul amigdalin. Această potecă – un fel de alee lăturalnică neurală – îi permite nucleului amigdalin să primească informații direct de la simțuri şi să aibă o reacție înainte ca ele să fie înregistrate complet de către neocortex. „Sistemul emoțional poate acționa independent de neocortex. Unele reacții emoționale şi memoria emoțională pot fi formate fără o participare conştientă cognitivă”, zice LeDoux.[228] De aici, conchide Goleman,“emoțiile noastre au o minte proprie, una care

[224] Cf: Ey H. *Op. cit.*, p.23.
[225] Ey H. *Op. cit.*, p.23.
[226] Goleman D. *Inteligența emoțională*, Bucureşti, 2001.
[227] Idem, p. 25.
[228] Cf: Goleman D. *Op. cit.* p. 34.

susține puncte de vedere independent de mintea noastră rațională”.[229] Astfel, omul are două „minți”, logici, judecăți. Şi aici autorul, în contextul acestei afirmații, formulează noțiunea de „inteligență emoțională” – un tip de inteligență specifică, deosebită de cea de ordin intelectiv. Pe lîngă cunoscutul IQ („inteligența rațională”) există şi un EQ („inteligența emoțională”). Autorul afirmă că EQ-ul are un rol crucial în constituirea forului nostru interior. Ideea de bază a lucrării citate constă în necesitatea „şcolarizării emoțiilor”, „alfabetizării emoționale” a omului în vederea întregirii lui ca entitate psihică armonică. Se propune chiar un gen de „Programă a Ştiinței Sinelui” şi alte aspecte aplicative la subiect. „Îndemnul lui Socrate „Cunoaşte-te pe tine însuți”, scrie psihologul, face referire tocmai la ceea ce este esențial în inteligența emoțională”.[230,231] Nu se ştie de ce, vorbeşte în aceeaşi cheie L. Vîgotsky, dar s-a format o viziune unilaterală asupra personalității umane, talentul fiind tratat doar în raport cu intelectul. „Dar poți nu numai să gîndeşti talentat, dar şi să simți talentat“, conchide psihologul.[232]

Dacă raționalul poartă, în special, un caracter imanent, apoi „afectivitatea este transcendentală”, ea „nu este o stare psihică în înțelesul obişnuit al psihologiei”. De aceea, afectivitatea constiuie o formă specifică a experienței şi a cunoaşterii umane, afirmă M. Anri.[233]

Liniile emoțională şi rațională țin de activitatea celor *două emisfere cerebrale* – dreaptă şi stîngă. Emisfera dreaptă ține de linia afectivă, emoțională, iar cea stîngă de linia reflexivă, rațională. Însă orice proces psihic, ridicat la orice grad al conştiinței, are la bază un impuls afectiv, emoțional. Nici una din analizele întreprinse de gîndirea reflexivă nu poate suprima nimic din datele aduse de simțuri. A fi conştient înseamnă a avea senzații. „A fi conştient înseamnă *a simți* – ceea ce presupune nu o stare de conştiință, ci o structură a conştiinței prin intermediul căreia apare experiența ca *trăită,* cu armoniile şi implicațiile sale în registrul sensibilului”.[234] Departe de a defini conştiința, continuă H. Ey, afectul o presupune. „Nimeni nu

---

[229] Idem, p. 35.

[230] Idem, p. 65.

[231] La „conştiința afectivă” face referiri şi Ribot Th. în *Natura plăcerii (şi alte eseuri de psihologie a afectivității)*, Paşcani, Ed. Moldopress, 2002 (capitolul I).

[232] Выготский Л. *Педагогическая психология*, Москва, 1991, с. 142.

[233] Cf: *Бессознательное. Многообразие видения*. Новочеркасск, 1994, с. 18.

[234] Ey H. *Op. cit.* p. 30..

poate să vorbească despre conştiinţă – de sine sau de a altora – fără să se refere la „simţire”, la o trăire, la o experienţă irecuzabilă a subiectului”, scrie cercetătorul.[235]

Este constatată *asimetria* celor două emisfere cerebrale (în plan funcţional): fiecare din ele exercită diferite funcţii psihice (constituind, în acelaşi timp, integritatea activităţii psihice generale).[236] *Emisfera stîngă* ţine de vorbire, de cuvînt-noţiune, de concret, de logic, de raţional, de analitic, de calcul, de ştiinţă etc. *Emisfera dreaptă* ţine de imagine, de metaforă, de iraţional, de simultan-sintetic şi sincretic, de integritate-unitate, de artă, de cînt etc. Datorită *gîndirii stîngi* ne formăm un model clar, vizibil, explicabil, calculabil-măsurabil, de cauză-efect al lumii, care poate fi fixat şi exprimat în cuvinte sau în alte semne convenţionale şi care poate fi cercetat de ştiinţă. *Gîndirea dreaptă* este de natură simultană-instantanee, ea cuprinde momentan multiple însuşiri ale obiectului (fenomenului) în relaţiile lor reciproce şi cu însuşirile altor obiecte (fenomene). Aici are loc cuprinderea în unul şi acelaşi moment a mai multor sensuri ale fenomenului dat – ale lumii în general. Datorită acestui fapt imaginile lumii capătă calităţi pluridimensionale, plurisemantice. Acest plurisemantism stă la baza creaţiei; aici e lumea artei, a cunoaşterii artistice. V. Vernadski afirmă: „Se vorbeşte că raţiunea este unica metodă în a cunoaşte totul. Să nu credeţi!”[237]. Din acest motiv, se vede, Ernest Ansermet subliniază că „minţii nu-i stă în puteri să devină judecătorul muzicii”.[238] În funcţie de diferiţi factori şi diferite condiţii concrete poate apărea o anumită *dominare* a uneia din aceste tipuri de gîndire, fapt ce condiţionează particularităţile psihice ale persoanei (există „oameni de artă” şi „oameni de ştiinţă”).[239]

---

[235] Idem, p.21.

[236] La animale ambele emisfere îndeplinesc funcţii identice.

[237] Cit. după: Гримак Л. *Резервы человеческой психики*. Москва, 1989, с. 207.

[238] Ансерме Э. *Беседы о музыке*, Ленинград, 1976, с. 14, 42.

[239] Considerăm necesar de a reaminti că orice clasificare poartă întotdeauna o mare doză de relativitate şi convenţionaliate şi se face în scopuri didactice sau ştiinţifice. În realitatea vie a lucrurilor totul se află într-o stare de „intimă” şi „ascunsă” unitate şi indisolubilitate. Orice cercetare, analiză disecă fenomenul, îl anatomizează, iar prin aceasta – îl „mortifică”. Mai mult ca oriunde, lucrul acesta se întîmplă, probabil, în cazul omului, al realităţii psihice. Acesta este unul din marile neajunsuri ale ştiinţelor despre om, neajuns care, probabil, nu va putea fi depăşit pînă la capăt niciodată. Din acest motiv, se vede, s-au născut şi alte modalităţi (tipuri) de cunoaştere, ca, de exemplu, cunoaşterea mistică, cunoaşterea artistică etc. (Bagdasar N. *Teoria*

Aşadar, *emisfera stîngă*: aspectul (domeniul) – lingvistic, analitic, de consecutivitate, aritmetic, logic, intelectiv; ține de: vorbire, cuvînt-noțiune, concret, rațional, calcul, ştiință; ne formăm un model al lumii: clar, vizibil, explicabil, calculabil-măsurabil, de cauză-efect; mai ține de ritm; mai ține de viitor; **vorbeşte**. *Emisfera dreaptă*: aspectul (domeniul) – nonlingvistic (metalingvistic), sintetic, de integrare, stereometric, intuitiv, emoțional-afectiv; ține de: imagine, metaforă, irațional, simultan-sintetic (sincretic), integru-unitar, artă; mai ține de tonul muzical, de intonație (a muzicii şi a vorbirii), de melodie; mai ține de trecut; **cîntă**.[240]

Informația primită de la propriul corp este prelucrată de emisfera dreaptă. Neurologia constată că afectarea emisferei drepte duce mult mai frecvent (de şapte ori) decît afectarea emisferei stîngi la dereglarea „schemei corporale", a simțirii normale a corpului propriu. Aşadar, emisfera dreaptă ține de sfera „interiorului", a sufletului, a inimii, iar cea stîngă – a "exteriorului", a materialului, a fizicului-mecanicului, a calcului practic etc.

Timpul trecut al omului este legat de emisfera dreaptă, viitorul – de cea stîngă. Trecutul conține în sine informația senzitivă, emoțională a omului despre lume şi despre sine însuşi. Emisfera dreaptă acumulează „experiența afectivă". S-a mai constatat că lezarea emisferei drepte este însoțită de o emoționalitate ce are tendința de a nega dificultățile, pe cînd lezarea emisferei stîngi face să crească gradul de depresiune.[241] Aceasta duce la concluzia că emisfera stîngă ține, ca regulă, de viața cotidiană (a problemelor şi grijilor mărunte), pe cînd cea dreaptă priveşte mai „filozofic" la existență, făcînd abstracție de preocupări „efemere", de „neesențial-secundar".

Sînt cunoscute rezultatele recente ale experiențelor asupra creierului prin comisurotomie şi alte metode de a izola fiecare din emisfere. Cercetările lui Bogen şi Gordon au arătat că ritmul ține în mare măsură de emisfera stîngă, în timp ce înălțimea sunetelor – de cea dreaptă. Atunci cînd cuvintele sînt cîntate ele îşi schimbă nu numai caracteristicile fizice, dar şi semantica; forța lor descriptivă şi de argumentare scade pentru a lăsa să crească cea expresivă, emoțională.

---

cunoştinței, Iaşi, 1995).

240 NB: Perceperea şi producerea sunetului muzical, melodiei, precum şi intonației vorbirii (dar nu şi a semnificației concrete a cuvintelor) țin de emisfera dreaptă. Ritmul, în sens de consecutivitate dar nu şi de afectivitate, ține de emisfera stîngă.

241 *Dicționar Enciclopedic de Psihologie*… p. 191.

Cuvintele sînt astfel transferate în alt cîmp perceptiv.[242] Walin se ocupă de ceea ce el numeşte „simţul efortului”, care leagă o activitate senzorial-motorică de încordarea psihologică propriu-zisă. Fluxul sanguin cerebral creşte nu numai la oratori şi cîntăreţi în exerciţiul funcţiunii, dar şi atunci cînd monologăm interior sau compunem: simpla lectură doar cu ochii a unei partituri face să crească fluxul sanguin în emisfera dreaptă a creierului. La fel, creşte fluxul sanguin la ascultători în actul urmăririi mişcărilor interpretului: ascultătorul ca şi cum citeşte o partitură de gesturi.[243] S-a constatat că atunci cînd este izolată emisfera dreaptă vorbirea omului se păstrează, dar devine monotonă, îşi pierde expresivitatea intonaţională; omul deosebeşte greu vocile oamenilor cunoscuţi, rîsul lor, sunetele produse de diferite animale etc. Într-un cuvînt, se pierd toate formele (tipurile) de percepţie auditivă imaginativă. În cazul izolării emisferei stîngi se reduce brusc volumul vocabularului persoanei, dar se păstrează aspectul intonaţional al pronunţării cuvintelor; omul distinge perfect vocile (timbrul-intonaţia) altor persoane: vorbeşte o femeie, un bărbat sau un copil, vorbeşte o persoană cunoscută sau necunoscută, cu uşurinţă percepe sunetele non-verbale, melodiile muzicale. Percepţia imaginativă se acutizează în raport cu norma, în timp ce percepţia vorbirii şi gîndirea abstractă scad.

Dacă vorbirea ţine, după cum se ştie, de al doilea sistem de semnalizare (adică de semnalul semnului, care este cuvîntul), atunci muzica acţionează şi la nivelul primului sistem – comunică cu omul la nivel de corp, de senzorial-biologic-fiziologic (sub acest aspect am putea reaminti de reacţia plantelor şi animalelor la muzică, cărora le lipseşte sistemul doi). Dar am putea afirma că ea (muzica) atinge şi „sistemul trei” de semnalizare[244] – nivelul extatic, mistic, de meditaţie transcendentală etc. sau aşa numita „stare a patra a conştiinţei”, care este clasificată ca o stare suprapsihologică.

În funcţie de dominaţia uneia din emisferele cerebrale se află şi modul (stilul, caracterul) de gîndire al omului. Există gîndire

[242] Cîntul este mai „plăcut” (şi, prin aceasta, mai „psihologizant”) decît limbajul cuvintelor, deoarece se sprijină pe tonuri cu o înălţime fixă, care comportă calităţi specifice, „armonioase”.

[243] Anatol Vieru. *Cuvinte despre sunete*, Bucureşti, 1994, p.44-47.

[244] De remarcat că termenul „sistemul trei de semnalizare” şi-a făcut prezenţa în ştiinţa modernă (Шмелёв И. *Третья сигнальная система* În: *Золотое сечение*, Москва, 1990).

reproductivă („şablon”) şi gîndire creativă („neşablon”). Incapacitatea gîndirii de a fi creativă e legată, în special, de faptul că este strict logică, adică e condiţionată de noţiuni, categorii, dimensiuni strict structurate, care exclud posibilitatea unor noi combinaţii, regrupări etc., ceea ce diminuează activitatea fanteziei, a imaginaţiei. Acolo, însă, unde imaginaţia e liberă de „chingile” („cenzura”) logicii formale are loc creaţia. Anume în cazul „încătuşării” fanteziei (prin predilecţia dată gîndirii-calcul) mulţi oameni înalt intelectuali, cu cunoştinţe enciclopedice rămîn inapţi în a crea.

Omul comunică cu realitatea obiectivă şi o cunoaşte prin cele cinci simţuri: văz, auz, pipăit, gust, miros. Dar, pe lîngă acestea, îşi face prezenţa, discret, încă un simţ, care nu se supune (sau greu se supune) cercetării obiective. E vorba de *„simţul al şaselea”* – un gen de intuiţie, care aduce informaţie (cunoaştere) specifică, ce nu poate şi recepţionată pe calea celor cinci simţuri. Dicţionarul de psihologie[245] tratează „al şaselea simţ” – în sens fiziologic – ca fiind ceea ce se numeşte „chinestezie” (adică, „colaborarea” mai multor simţuri-senzaţii de natură diferită). Dacă lărgim conţinutul acestei înţelegeri-tratări sinestezice a „simţului al şaselea”, atunci obţinem un simţ „general”, ca sumă a mai multor simţuri sau a tuturor simţurilor, o colaborare totală (şi „tacită”) a lor, care dau, ca rezultat, o nouă calitate senzorială, un nou fenomen.[246] Astfel, ajungem la o explicaţie obiectivă (şi nu „mistică”) a acestui simţ în sens de „simţ deosebit”, echivalent după conţinut cu ceea ce se numeşte „intuiţie” (or, anume aşa este înţeles el, în general). Tot la acest subiect putem adăuga următorul fapt: „ştiinţa a dovedit că există o multitudine de modalităţi ale recepţiei senzoriale printre care şi cele ce provin din interiorul organismului”.[247] Dacă la cele cinci modalităţi de recepţie „exterioare” mai adăugăm şi cele „interioare”, atunci fenomenele (actele) psihice cu caracter „intuitiv” îşi scad din „misticismul” lor.

Acest „simţ al şaselea”[248] îşi mai găseşte justificare obiectivă în cazul tratării lumii interioare sub cele două aspecte (nivele) cunoscute: *conştientul* şi *inconştientul.* Conştiinţa nu epuizează viaţa

[245] *Dicţionar Enciclopedic de Psihologie...*, p.635.

[246] Dar, atenţionăm, aceasta nu este o sumă mecanică , ci un rezultat *calitativ* nou, pentru că orice sistem nu se prezintă doar ca o sumă a elementelor lui, ci ca dobîndire a unei noi valori, inexistente în fiecare din elementele sistemului.

[247] *Dicţionar Enciclopedic de Psihologie*… p.635.

[248] *Sixth sense*, **simţul** al şaselea, dar şi **sensul** al şaselea.

psihică a omului. Inconştientul („o zonă de mare atracție", H. Ey[249]) reprezintă o latură ascunsă a vieții psihice. Ascunsă, dar care joacă rolul determinant în viața şi activitatea lui.[250] Acolo, în adîncuri, nevăzut şi neînțeles încă bine, apare primul impuls al oricărui gînd, proiect, oricărei idei, intenții, implicit ideea unei opere artistice. Acolo îşi află ea începutul, ca apoi să crească, să se ridice la suprafață, să se maturizeze, să se întregească în conştient şi să se materializeaze sub formă de simfonie, poem, tablou.

În ultimul timp în cercetările psihologice tot mai insistent îşi croieşte drum o viziune netradițională asupra sferei conştiinței noastre. De obicei se consideră că acest aspect al vieții psihice (conştiința) îşi află sediul, în exclusivitate, în creier, la nivel de cortex. Acest concept, însă, după unii autori, este considerat superficial.[251] Conştiința ține de întreaga ființă; omul gîndeşte nu numai cu creierul, dar cu întregul corp. Se impune a fi depăşită imaginea creierului ca sediu al funcțiilor psihice, artificial izolate de psihofiziologia atomistă a secolului al XIX-lea. Conştiința nu este un substantiv, ci o mişcare psihică a întregii noastre ființe. Aceeaşi opinie o împărtăşeşte şi M.-P. Haroche : „Nu creierul meu gîndeşte, ci eu, căci creierul meu este obiectul gîndirii mele şi al cunoaşterii mele".[252] La aceste afirmații putem adăuga observația dirijorului Leopold Stokovski, care, referindu-se la interpretarea muzicală, scrie: „Cu toate că centrul de control al gîndirii şi voinței se află în creier, există, probabil, un oarecare „creier local" în degete şi buze, care cu o viteză uluitoare reglează mişcările invizibile ce creează frumusețea tonului, miile de nuanțe de intonare, de

[249] Ey H. *Op. cit.* p.6.

[250] Deoarece fenomenul muzical în tratarea lui profund psihologică ține nu atît de manifestările conştiente ale Eu-lui, cît de cele inconştiente, vom trata mai detaliat anume acest plan al psihicului. „Muzica este, prin excelență, o artă a iraționalului". (J.-P. Sartre. *Psihologia emoției*, Bucureşti, 1997, p.10). Desigur, prin raportarea muzicii la sfera inconştientului nu obținem în mod mecanic o explicare definitivă a ei. Prin aceasta, însă, ne apropiem într-o măsură mai mare de înțelegerea a ceea ce este acest fenomen şi de ce se supune atît de greu înțelegerii şi explicației ştiințifice. Acest lucru mai are un motiv. Concepțiile moderne privind persoana umană în general sînt profund influențate de psihologia inconştientului. T. Lipps consideră că „inconştientul nu este atît o problemă psihologică, cît problema psihologiei însăşi" (Cit. după: Выготский Л. *Психология*. Москва, 2000, с. 249).

[251] Ne vom referi la lucrarea nominalizată a lui H. Ey.

[252] Haroche Michel-Pierre. *L'ame et le corps. Philosophie et psychiatrie*, Plon, Paris, 1990, p. 207. (Cf: Gavriliu Leonard. *Cerebrologie şi filosofie. O privire asupra dualismului*, Bucureşti, 2000, p.7).

schimbări de timbruri contrastante. Nervii şi muşchii degetelor şi buzelor acţionează cu aşa o iuţeală, încît creierul central le poate înregistra doar posteriori. Anume de aceea, cînd asculţi marii artişti, se creează impresia că în vîrful degetelor şi buzelor există un tip de „creier local”.[253]

Referitor la relaţia „conştient-inconştient” şi la problema unităţii vieţii psihice H. Ey scrie: „Mulţi dintre psihologi au considerat identice conştiinţa şi psihismul, conştiinţa şi Eu-l, fără să înţeleagă faptul că însăşi analiza acestui „conştient” implică inconştientul, dat fiind că nici o reflexie a conştiinţei asupra obiectului său nu este posibilă fără rest, fără relaţia cu zona inconştientă, din care ea însăşi emerge”.[254,255]

În contextul acestei interpretări vom face o mică observaţie asupra fenomenului „percepţie”. Dacă în cazul celor cinci simţuri informaţia (percepţia) urmează calea „exterior-interior”, apoi în cazul „simţului al şaselea” (al intuiţiei) totul pare a derula în sens invers: din „ascunzişurile” interioare se naşte o mişcare ascunsă, care devine impuls, energie, emoţie, trăire etc. Probabil că această cale – s-o numim a *percepţiei interioare* (sau a *percepţiei din interior*) – o urmează actul creaţiei, de exemplu, actul naşterii unui motiv muzical, care ulterior devine melodie, cîntec, temă de simfonie sau leitmotiv de operă. Sub acest concept propunem distincţia fenomenului „percepţie” sub două forme (tipuri): percepţia exterioară (din exterior spre interior) şi percepţia interioară (din interior spre exterior). Cu toate că, se vede, pentru cazul al doilea ar trebui de găsit alt termen (deoarece noţiunea de percepţie este tradiţional tratată şi legiferată în psihologie doar în primul sens – ca reflectare în conştiinţă a realităţii exterioare).

Cele două compartimente ale sistemului psihic – conştientul şi inconştientul – nu se află în opoziţie totală, dar în strînsă corelaţie. Unii autori evidenţiază o substructură aparte numită *preconştient* (zona dintre inconştient şi conştient).[256,257]

---

[253] Cf: Ержемский Г. *Психология дирижирования*. Москва, 1988, c. 24.

[254] Ey H. *Op. cit.* p.28.

[255] O tratare destul de profundă şi largă a problemei inconştientului (sub diverse aspecte – de la senzorial-fiziologic şi neurologic la metapsihologic şi spiritual) este dată în monografia colectivă *Бессознательное. Многообразие видения*. (Новочеркасск, 1994).

[256] A se vedea, de exemplu: *Preconştientul*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1996.

Însuşi inconştientul se prezintă sub două forme: *subconştientul* şi *supraconştientul.*[258] Supraconştientul conţine manifestările psihice supraindividuale. În această categorie intră (ca exemplu): „ideile absolute" ale lui Platon, „ideile înnăscute" ale lui Descartes, „arhetipurile inconştientului colectiv" ale lui Jung, „inconştientul cosmic" al lui Suzuki, „conştiinţa cosmică" a lui Fromm, „structurile inconştiente" ale lui Levy-Strauss ş.a. Supraconştientul conţine anume ceva „supra", adică ceva mai mult decît poate conţine sfera conştiinţei. Acest „supra" este o informaţie principial nouă, care nu rezultă din impresiile acumulate anterior.[259] Supraconştiinţa reacţionează într-o măsură mai mare la mişcările climatului social. În timp ce pentru conştiinţă lucrurile par stabile, constante, imuabile, seismograful sensibil al supraconştiinţei deja înregistrează tacit zguduiri subterane – prevestiri ale schimbărilor ce se apropie.[260] De aici – artiştii, proorocii care, judecînd „supraconştient", pre-vestesc viitorul. Sediul muzicii se află, la fel, în această zonă. „Tot ce *insolubil*, inefabil, invizibil, tot ce fiinţează etern în sufletul uman, tot ce e inconştient (de multe ori – supraconştient) – aceasta şi este împărăţia muzicii. Aici sînt izvoarele ei", consideră renumitul pianist şi pedagog Ghenrih Neihaus.[261] În „Psihologia artei" L. Vîgotsky aduce următoarea afirmaţie a criticului literar I. Eichenvald: „De obicei scriitorul nu este cel mai bun cititor al

---

257 Preconştientul şi inconştientul, ca dimensiuni verticale ale psihicului, au fost descrise de psihologia abisală. Vorbind despre forma „verticală" a psihicului, am putea asemui structura lui cu structura sunetului muzical. Psihicul ar avea o construcţie „armonică", unde Inconştientul ar fi sunetul fundamental (tonica), iar Preconştientul şi Conştientul – sunetele particulare.

258 Termenul de „supraconştient" a fost propus, printre alţii, de către celebrul regizor de teatru (inclusiv de teatru de operă) Constantin Stanislavski în clasica sa teorie a pregătirii actorilor. Faptul că un om de artă propune un termen „psihologic" pentru utilizare în artă nu este un lucru neordinar. Însăşi fenomenul inconştientului n-a fost descoperit de psihologi, dar de artişti şi filozofi. Lucrul acesta îl confirmă însăşi S. Freud, de numele căruia este legat acest termen: „Poeţii şi filozofii au descoperit inconştientul înaintea mea: ceea ce am descoperit eu e metoda ştiinţifică care permite să se studieze inconştientul" (Freud S. *Scrieri despre literatură şi artă*, Bucureşti, 1980, pag.X). La acest subiect am putea aduce şi un alt citat: „Intuiţia artistului de geniu are darul de a pătrunde în adîncul sufletului uman, dezvăluind taine pe care peste decenii sau secole le redescoperă psihologia. Arta anticipează ştiinţa". (Zamfirescu Vasile Dem. *Între logica inimii şi logica minţii*. Bucureşti, 1997, p.22).

259 *Бессознательное*…, p. 63.

260 Idem, p.67.

261 Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва, 1990.

său. Comentariile la propriul text se dovedesc a fi, de obicei, de suprafață, neingenioase. În general el poate să nu-şi dea seama de profunzimile operei sale, să nu priceapă bine ceea ce a creat. Gîndirea lui irațională este mult mai mare decît cea rațională".[262]

C.G. Jung distinge două forme ale inconştientului – *inconştientul individual* şi *inconştientul colectiv*.[263] „Aşa cum există o societate dincolo de individ, există şi dincolo de psihicul nostru personal un psihic colectiv, şi anume inconştientul colectiv", afirmă Jung.[264] Şi continuă: „Psihicul nostru personal şi conştient se sprijină pe fundamentul mai larg al unei dispoziții spirituale moştenite şi cu caracter universal; raportul dintre psihicul personal şi cel colectiv este similar celui dintre individ şi societate".[265] Aceste două planuri (stări) ale inconştientului definite de Jung sînt prezente în viața psihică a fiecărei persoane. Inconştientul individual ar fi, în special, orientat spre (sau ține de) ceea ce se numeşte „viața aceasta". Partea de inconştient colectiv din noi ar fi orientată spre (sau ține de) ceea ce se numeşte „viața ancestrală". Aspectului orientat spre terestru i-ar corespunde noțiunea de „suflet"; celui orientat spre etern – noțiunea de „spirit". Ființa umană îşi duce, ca regulă, existența în sfera (lumea) sufletului. Totodată, se fac prezente în anumite momente chemările „celeilalte lumi", a lumii veşnice, a spiritului. Acest lucru apare sub diferite grade de intensitate şi cu diferită frecvență la diferiți oameni. Pentru oamenii din lumea artelor, a religiei etc. această chemare este mult mai mare şi mai acută (deci, şi „doza" de inconştient colectiv e mai „activă"). Prin aceasta s-ar explica, într-un fel, aşa numită „dualitate psihică" a artistului, care duce, deseori, la crize personale. Chemarea (şi slujirea) celeilalte lumi este atît de puternică, încît cea de aici devină o povară, artistul căutînd, sub diferite forme, să scape de ea. O manifestare (formă) a subconştientului poate fi considerată percepția subcorticală (subpragală, subsenzorială). O manifestare (formă) a supraconştientului este *intuiția creatoare, inspirația.*

Manifestările psihice ale omului se prezintă sub formă de *stări normale* şi *stări modificate* ale conştiinței. Printre acestea din urmă sînt hipnoza, starea de vis, starea de oboseală excesivă, reveria (visul

---

262 Ваготский Л. *Психология искусства*. Москва, 1968, с. 343.

263 A se vedea, de exemplu: Jung C.G. *Personalitate şi transfer*, Bucureşti, Teora, 1996.

264 Jung, *Op. cit.* p.29.

265 Idem, p.31.

treaz) ş.a., care au anumite tangenţe cu activitatea de creaţie (artistică sau ştiinţifică).[266] Aspecte modificate ale conştiinţei apar şi în stările morbide (de boală organică). În acest caz: a) are loc sensibilizarea întregului organism; b) odată cu aceasta se modifică conştiinţa, ea devenind mai sensibilă, mai subtilă, capabilă să prindă sensuri „fine", să judece altfel – mai global-esenţial (de exemplu, accentul se pune pe alte valori ale vieţii, se modifică interesele, viaţa apare sub altă optică etc.); c) se activizează emisfera dreaptă, noţiunile de timp şi spaţiu îşi pierd din actualitatea lor trecînd pe planul secund, uneori pînă la ignorarea totală de către subiect; se ignorează, la fel, acţiunile orientate spre lumea exterioară.[267] „Muzica, zice E. Cioran, se instalează în golurile vitale. Un sînge proaspăt şi o carne rumenă rezistă ademenirilor vibrante, n-au spaţiu între ele: boala însă le face loc. Pe măsură ce roade din viaţă, absolutul înaintează".[268]

În inconştient este depozitată experienţa „istorică" a omului. Din dezvoltarea filogenetică şi ontogenetică nimic nu se pierde fără urmă, ci se depune în inconştient. În legătură cu aceasta C.G. Jung introduce noţiunea de *arhetip*[269] – elemente de structură ale psihicului ascunse în inconştientul colectiv, care trec din generaţie în generaţie. Viaţa spirituală poartă în sine pecetea arhetipală. Arhetipurile stau la baza creaţiei şi contribuie la unitatea interioară a culturii umane. Omul trăieşte nu numai cu prezentul, dar şi cu trecutul din el, precum şi cu viitorul, prezent în presimţuri.

„Prezentul[270] cu scînteia lui nu poate
Să lumineze abisurile toate
Şi veşnicul amurg din noi…
Trecutul meu şi alte trecuturi şi mai vechi
Ca nişte continente scufundate.
Sub suflet stau necercetate
Cu urme anonime şi străvechi:

[266] A se vedea: Zlate Mielu, *Introducere în psihologie*, Bucureşti, 2000. La fel: Popoviciu Liviu, Foişoreanu Voica. *Visul: de la medicină la psihanaliză, cultură, filosofie*, Bucureşti, 1994.

[267] Despre aspectul (c) vorbeşte şi Grimak L.P. în lucrarea *Резервы человеческой психики* (Москва, 1989), c.95.

[268] Cf: Dăncianu Liviu. *Eseuri implozive*, Bacău, 2001, p. 20.

[269] Din greceşte „archetypos" – reprezentare, tip originar sau primar („arche" – început, typos" – tip); prototip.

[270] Am putea spune aici şi „Conştientul…" – I.G.

Sînt visuri de-ale stîncii ancestrale,
Sînt amintiri din viaţa mea de plantă
Fiori de viermi şi nostalgii astrale
(Şi poate-o tainică prefigurare
A vieţii mele viitoare)”.

(Al. Philippide. *Poezii*)

Din aceste versuri vedem cît de bine simte şi prinde omul de artă realităţi psihice ascunse, arhetipale, pe care psihologul urmează a le explica ştiinţific.

S. Freud tratează inconştientul ca atemporal şi metapsihic. Psihanaliza a constatat, că inconştientul nu are ştire de categoria „moarte”. Lui îi este străină noţiunea de dispariţie totală, el operînd cu ideea continuităţii neîntrerupte, a transcendenţei. Fiinţa umană, ca atare, nu dispare fără urme[271], dar capătă o altă formă (la fel şi sub aspectul energiei psihice pe care o „emană” în timpul vieţii).[272]

Cu toate că conştiinţa se consideră a fi realizarea supremă a fiinţei umane (piscul evoluţiei), omul tinde deseori nu numai spre păstrarea conştiinţei lucide, dar şi spre „eliberarea” de ea, spre ieşire din imperativele („chingile” sau „cenzura”) ei. „Omul este singura fiinţă capabilă de conştiinţă, afirmă E. Cioran, dar totodată el este prea slab pentru a suporta acest fenomen în forma lui originară”.[273] Filozoful vorbeşte de „drama conştiinţei”, susţinînd că sursa suferinţei umane este conştiinţa; ea este o fatalitate pentru om. „Conştiinţa este mult mai mult decît un ghimpe, ea e pumnalul din carne”.[274] Şi atunci persoana umană tinde spre vis, spre Nirvana, spre stingerea conştiinţei, spre uitarea de sine (în mod conştient tinde spre a scăpa de conştiinţă!). „Omul, mai scrie Goethe, nu poate rămîne mult timp în starea conştientă, lui îi trebuie întotdeauna să recoboare în inconştientul său, deoarece acolo este locul în care-şi află rădăcinile”.[275] Acest lucru omul îl obţine prin diferite metode – alcool, stupefiante, iniţiere ezoterică, meditaţie transcendentală ş. a. Prin aceasta el, cu bună ştiinţă

[271] Fizica afirmă că nimic nu dispare, totul trece dintr-o formă de energie în alta.
[272] Astăzi se constituie o nouă direcţie a psihologiei, Psihologia cosmică, care tratează fenomenul psihic la grad supraterestru, cosmic (Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*)
[273] Cit. după: Liiceanu Gabriel. *Itinerariile unei vieţi: E.M.Cioran*, Bucureşti, 2001, p.75.
[274] Cioran E. *Despre neajunsul de a te fi născut*, Bucureşti, 1995, p. 54.
[275] Cit. după: Marian Marin. *Chipul geniului*, Bucureşti, 1991, p.71.

sau fără ea, tinde spre lumea inconştientului (a veşniciei? a lumii care nu cunoaşte moartea?).

Pentru Freud şi pentru psihanaliză conştiința exercită o severă *cenzură* asupra tendințelor fundamentale ale individului. Eu-l profund elaborează procese de apărare, printre care: *sublimarea*[276] – transformarea energiei instinctuale (de exemplu, a energiei sexuale) în energie spirituală, transformarea instinctelor, pasiunilor într-un sentiment superior, deplasarea energiei din porniri instinctuale şi egoiste spre atingerea unor scopuri altruiste şi spirituale;[277] *supracompensarea* – substituirea afectului dat prin unul opus, de exemplu, substituirea urii prin dragoste (principiu, în baza căruia şi există expresia ”de la dragoste la ură este doar un pas”); [278] (mecanismul are la bază *ambivalența afectivă* – fiecare afect este însoțit de umbra celui opus). La temă am putea numi şi *personanța* lui Lucian Blaga[279] -iradiația inconştientului în conştiință; anumite conținuturi inconştiente apar în conştiință, scăzute ca un ecou, dar nedeghizate.

După Freud, inconştientul dinamizează conştientul, „id”-ul[280] poartă „ego”-ul („ca un cal călărețul”). Pulsiunile inconştientului, însă, pentru a fi conduse de conştient, trebuie să sufere o mutație, ele trebuie să fie metamorfozate pentru a fi sublimate. Inconştientul constituie o latură specifică a universum-ului psiho-semantic. El îşi are logica şi conştiința sa specifică. Însă el poate fi făcut să „vorbească”. Or, el vorbeşte în limbaje „supraconştiente”, de exemplu, în limbajul artei. Pulsiunile care formează „energia abisală” se transformă, prin sublimare (artă, religie ş.a.) într-o forță şi energie superioară, spirituală. Dacă conştiința (gîndirea logică) divizează (subiectul de

---

[276] De la „sublim” – lat. „sublimis” – ridicat, a ridica, a înălța. Altă proveniență a termenului „sublimare” este de la cuvîntul „limen” – „prag”. L. Vîgotski tratează sfera subliminală ca fiind cea care se află *dincolo* de pragul conştiinței, egalînd-o, într-un sens, cu sfera subconştientă (inconştientă) a psihicului (Выготский Л. *Психология*… c. 154).

[277] A se vedea, de exemplu: Freud S. *Psihanaliză şi artă*, Bucureşti, 1998.

[278] Putem exemplifica aici (ca un caz tipic) prin subiectul operei lui G. Bizet, *Carmen*, unde Jose îşi omoară iubita din exces de dragoste.

[279] A se vedea: Gavriliu L. *Inconştientul în viziunea lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1997.

[280] „Id”-ul (Sinele), după Freud, reprezintă forțele instinctuale înnăscute. (De a nu confunda „Sinele” lui Freud cu „Sinele” din alte tipologii psihologice, care semnifică „Eu”-l profund, superior).

obiect, însăşi lumea şi elementele ei), apoi inconştientul contopeşte (într-un tot indisolubil, supradialectic).[281]

Freud, dorind să aducă dovezi asupra existenţei inconştientului (care se mai punea la îndoială de adepţii gîndirii carteziene, de exemplu), susţinea că aceste „semne" ale psihicului inconştient trebuie considerate ca nişte semne încărcate de sens (specific). Sri Aurobindo afirmă în aceeaşi ordine de idei: „Ceea ce noi numim inconştiinţă este, pur şi simplu, o altă formă de conştiinţă".[282] Acelaşi lucru se constată şi în monografia despre inconştient citată mai sus. Procesele inconştiente, se afirmă în lucrare, decurg după alte legi decît cele care dirijează conştiinţa. Nu sînt oare aceste legi manifestarea unei alte logici, care în esenţă se deosebeşte de logica aristotelică? Anume o astfel de întrebare a formulat-o în lucrarea sa „Inconştientul: o nouă logică" S. Leclaire, întrebare la care autorul a dat un răspuns afirmativ.[283,284]

Există diverse topologii psihologice (descrieri, structurări etc. ale sistemului psihic). Expunem, ca una din variante, „harta lumii interioare", propusă de Roberto Asagioli (această variantă pare a fi mai clară sub aspectul aplicabilităţii la subiectul nostru). Autorul diferenţiază şapte instanţe (zone, nivele) psihice:

Inconştientul inferior, în care intră cele mai elementare forme ale activităţii psihice ce dirijează viaţa corpului, tendinţele primare şi instinctuale, diversele „complexe", imagini, vise, fantezii angoasante[285], diverse procese inferioare parapsihice necontrolate, diverse manifestări patologice ca fobiile, maniile etc..

Inconştientul mijlociu, zonă care constă din elemente psihice asemănătoare cu elementele psihice ale conştiinţei în starea de veghe. Aici are loc achiziţionarea experienţelor noastre; aici, înainte de a se naşte în conştiinţă, apar şi se dezvoltă roadele conştiinţei şi imaginaţiei cotidiene.

[281] Cu toate că substratului inconştient al psihismului i-au fost dedicate (direct sau indirect) nenumărate studii (filozofice, metafizice, psihologie etc.), această zonă rămîne încă în mare parte a fi „terra incognita", aflîndu-se, deocamdată, „în subconştientul ştiinţei psihologice" (*Бессознательное*… , p. 70).

[282] Сатпрем. *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург, 1993, c. 65.

[283] *Бессознательное*… ,p. 96.

[284] Referitor la problema inconştientului se mai poate vedea: Zamfirescu Vasile. Dem. Filisofia inconştientului (ediţia a doua, revăzută), Bucureşti, Ed. Trei; 2 vol. 2001.

[285] „Angoasă" – nelinişte dusă la extrem, frică iraţională.

Inconştientul superior sau *supraconştientul*. În această zonă se nasc formele supreme ale intuiției şi inspirației – artistice, filozofice şi ştiințifice – „imperativele” etice, aspirațiile spre faptele umane şi eroice. Aici e izvorul sentimentelor supreme ca, de exemplu, dragostea altruistă; aici e sediul talentului, precum şi izvorul contemplației (revelației), a insight-ului şi extazului; aici, la fel, se ascund funcțiile parapsihice supreme şi energiile spirituale.

Cîmpul conştiinței – acest termen (nu chiar adecvat, dar clar şi util pentru scopurile practice) defineşte zona conştientă a personalității: torentul infinit de senzații, imagini, gînduri, sentimente, dorințe şi aspirații accesibile observării, analizei şi aprecierii noastre.

„Eul” conştient, care reprezintă punctul autoconştiinței pure (conştiinței-de-sine), nu trebuie confundat cu „cîmpul conştiinței”. Conținutul schimbător al conştiinței (senzațiile, gîndurile, sentimentele etc.) este un aspect, iar „eul”, ca centru al conştiinței noastre, este altceva. Distincția dintre aceste două zone poate fi comparată cu distincția dintre zona luminată a unui ecran şi imaginea proiectată pe el.

„Eul” superior. „Eul” nostru conştient, de regulă, nu numai se cufundă în torentul de conținuturi ale conştiinței, dar, se vede, dispare total cînd adormim, pierdem cunoştința, ne aflăm în stare de hipnoză sau de narcoză. Dar cînd ne trezim, „eul”, într-un mod misterios, apare din nou nu se ştie cum şi de unde. Acest fapt ne face să presupunem că în spatele sau deasupra „eului” conştient se află „eul” adevărat, suprem, un centru permanent, din care se reîntoarce „eul” în zona conştiinței. La etapa actuală a cercetării ştiințifice a psihicului despre „Eul” superior nu se poate spune aproape nimic concret, afirmă Asagioli.

Inconştientul colectiv. Între fiecare din noi şi alte persoane în mod permanent se produc procese de „osmoză psihică”; ele se produc, la fel, între fiecare din noi şi mediul psihic din jur.

Psihologia diferențiază, tradițional, următoarele *stări de conştiință: starea de veghe, starea de somn, starea de vis*. Însă cercetările unor autori (H. Rugg, R. Fischer, B. Wolman) au pus în evidență existența celei de-a *patra stări de conştiință.* R. Fischer evidențiază chiar şase stări: – starea de conştiință curentă, activă, cu ritmuri de relaxare şi acestea active adeseori; – starea de conştiință activă cu o sensibilitate crescută prezentă în unele momente şi mai ales în cele de creație (e prezentă şi în stările de vis); – starea de conştiință hiperactivă prezentă în stările maniacale şi în cele de schizofrenie crescută sau în stările de blocaje psihice neaşteptate; – starea extatică

de esenţă mistică; – starea hiperactivă saturată de gîndire concretă; – starea de conştiinţă calmă, de intensă concentrare pe un singur obiect sau obiectiv prezentă în cazurile de meditaţie zen şi meditaţie transcendentală. Anne Chassaing condensează cele şase stări în patru. În fiecare din aceste stări informaţia se stochează în mod diferit.

Starea a patra de conştiinţă e caracterizată ca stare de extaz, de calm profund, de revelaţie. În cazul acesta apar stări ca după vis, precum şi stări de trăiri de excepţie, revelaţii şi implicaţii transcendentale. R.K.Wallance consideră starea a patra ca stare de iluminare interioară prezentă în procesele de creaţie, dar şi sub forma obţinerii unui calm interior extazial. Trecerea prin această stare e recunoscută de majoritatea cercetătorilor ca tehnică psihoterapeutică de relaxare şi reconstituire psihică profundă (se obţin capacităţi înnoite, mai complexe şi încărcate energetic şi creativ). În această stare se eliberează un uriaş potenţial al psihicului uman, aceasta fiind o stare privilegiată la care nu pot ajunge uşor toate persoanele. Efectele ei restructurează mecanismele de cunoaştere a omului şi de trăire; produce o formă de implicaţie adaptativă în interrelaţiile cu mediul tensionat şi încărcat de stresuri. Tehnica (meditaţia) transcendentală se realizează sub magia cuvîntului (mantrei) şi a unei latente autosugestii catarctice.[286] La fel, tehnicile artterapiei au în atenţie obţinerea stărilor de extaz de diferite grade, urmărind reconstituirea unei împăcări şi a unui echilibru nu numai cu viaţa cotidiană, dar şi cu marele cosmos. Starea a patra de conştiinţă este greu (dacă nu chiar imposibil) de definit şi de caracterizat deoarece ea transcende mentalul. În această stare sînt stopate (neutralizate) organele obişnuite de simţ. În rezultat, dispare orice legătură cu lumea din afară, orice lucru, orice imagine ce ţine de aceasta. Toată atenţia/concentrarea este orientată spre interior, spre centrul „eu”-lui, al „fiinţei profunde”. Se deschid procese (şi calităţi psihice) ascunse, se eliberează intuiţia. În cazul dat se poate vorbi de eliberarea formelor de gîndire pre-logică, care sînt direct legate de curenţii „continuali” („de profundis”) ai conştiinţei. Acest tip de conştiinţă este totdeauna prezent în noi, dar rămîne acoperit de formele logice-discursive şi operative ale gîndirii. Această stare nu

[286] *Dicţionar Enciclopedic de Psihologie...*, p.702-703.

poate fi descrisă pentru că nu-şi găseşte reflectare în conştiinţă sub forme verbale şi imagistice.[287,288]

După cum am menţionat deja, viaţa psihică poartă un caracter integru, toate instanţele psihicului aflîndu-se în regim de conlucrare. Conştientul şi inconştientul se întrepătrund. Nimic, nici chiar cea mai neaşteptată senzaţie, nu apare din van. În orice activitate (acţiune) a omului participă, într-o doză mai mare sau mai mică, atît conştientul, cît şi inconştientul. Marele matematician Henri Poincare susţinea că în momentele de „înseninare” creatoare el reuşea să simtă activitatea (participarea) comună a conştientului şi inconştientului, unde inconştientului, care e legat în mai mare măsură decît conştientul de sfera emoţională, îi revine rolul hotărîtor în alegerea acelor combinaţii matematice, care să satisfacă maximal criteriul estetic (adică să fie nu numai corecte, dar şi „frumoase”).[289]

În antecamera conştiinţei permanent se îmbulzesc, aşteptîndu-şi rîndul, multiple idei venite din substraturile profunde ale inconştientului. Atunci cînd pronunţăm o frază, unde s-ar afla, oare, cea de-a doua, căci conştiinţa e ocupată cu prima? întreabă W. James. În anticameră. Un astfel de inconştient autorul îl numeşte „conştient periferic” (similar se vorbeşte de „gîndire periferică”, „văz periferic”, „auz periferic”, dar care înseamnă puţin altceva decît ceea ce subînţelege W.James prin „conştient periferic”, cu toate că o oarecare asemănare de sens între termeni există). La nivelul conştiinţei periferice – adică între două „lumi” – se produc, deseori, lucruri „stranii”, unicat. Wagner mărturiseşte că, aflîndu-se în stare de boală (febră, friguri), aţipise, parcă, pentru o clipă. În acest moment s-a născut în conştiinţă preludiul la opera *Aurul Rinului*, pe care nu-l putea concepe mult timp, opera fiind demult finisată.

K. Jaspers dă următoarea perspectivă asupra omului reieşind din conţinutul interior: *homo reagens* ţine de lumea senzorial-spaţială; omul este un animal reactiv, el poate fi studiat prin metode

[287] Starea a patra a conştiinţei pare să aibă o echivalenţă în lumea fizică, şi anume în ceea ce se numeşte „a patra dimensiune”. DEX-ul tratează a patra dimensiune ca – „ceva imposibil, ceva neconceput încă de mintea omenească”.

[288] Despre stările modificate ale conştiinţei, despre starea a patra a conştiinţei, despre funcţionarea holografică a creierului, precum şi despre alte interpretări de ultimă oră a psihicului uman a se mai vedea: Trandafir Claudin, Grigore Marinela. *Ştiinţa conştiinţei. Curs teoretic şi practic de parapsihologie*, Bucureşti, Ed. Kamala, 2002.

[289] Адамаре Жак. *Исследования психологии изобретения в области математики*. Москва, 1978.

experimentale neuro-fiziologice, prin metoda reflexelor condiţionate şi prin alte metode (etologice şi fiziopsihologice); *homo naturalis* ţine de lumea cultural-sufletească; în această lume este loc pentru subiectivitate; abordarea se poate face psihologic-intelectiv; *homo spiritualis* ţine de lumea valorilor superioare şi a aspiraţiilor; specificul uman este căutat dincolo de viaţa organică şi de manifestările sale aparente, în „existenţa autentică” sau chiar în legăturile sale cu transcendenţa.[290]

Există şi alte modele psihice ale omului. N.Hartmann, de exemplu, deosebeşte straturile: *material, organic, psihic* şi *spiritual.* (Dacă vorbim de „spiritualitate”, constată A. Athanasiu, este pentru că noţiunea de „psihic” nu este suficientă pentru a desemna, fără echivoc, unele tendinţe şi aspecte caracteristice ale vieţii sufleteşti[291]).

V. Frankl a legat spiritualul de viaţa axiologică, deci de lumea valorilor sociale, etice, estetice, religioase etc. şi de capacitatea omului de a se putea distanţa de sine însuşi, luînd atitudine faţă de propriile trăiri. După el, omul „cu suflet” rămîne încă un homunculus dacă nu are şi spirit. Pentru P. Moor spiritualul se leagă de sens. Viaţa în spaţiul existenţei spirituale este viaţa sub semnul sensurilor. Omul nu este numai o creatură riguros homeostatică[292], dar şi o fiinţă mînată de dezechilibre şi nelinişti creatoare. După existenţialişti, omul se află în lume ca o fiinţă neliniştită, în criză în raport cu datele fundamentale ale morţii, sensului vieţii şi culpabilităţii (Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Sartre, Berdiaev, Marcel, Binswanger, Cioran ş.a.).

Caracterizînd lumea interioară a omului sub aspectul relaţiei ei cu arta muzicii, nu putem să nu ne referim (fie şi tangenţial), pe lîngă noţiunea de „*suflet”*, şi la cea de „*spirit”* care, la fel, ţine de universul interior şi care se tratează, deseori, arbitrar, în afara unor rigori ştiinţifice. Cu atît mai mult că în lucrările muzicologice şi estetice se întîlneşte frecvent acest termen, vorbindu-se de „valoarea spirituală”, de „aspectul spiritual”, de „acţiunea spirituală”, de „lumea spirituală” etc. a acestei arte. Noţiunea de spirit nu intră în vocabularul larg al psihologiei. Dar în cazul nostru n-o putem neglija. Pentru a diferenţia aceşti doi termeni aducem, ca una din variante, formularea dată de W. Wundt: „Semnul caracteristic al noţiunii de spirit este acela că între

---

[290] Cf: Athanasiu A. *Elemente de psihologie medicală*, Bucureşti, Editura medicală, 1983, p.25.
[291] Idem, p.26.
[292] = Proprietate de a-şi menţine diferite constante fiziologice.

spirit şi existenţa fizică nu e posibil de stabilit o legătură prin organele de simţ ca în cazul legăturii dintre corp şi suflet. În cazul spiritului această legătură poate fi sau absolut de ordin extern, sau poate chiar să lipsească total”.[293]

Vom deosebi, respectiv, noţiunile de *„stare de spirit”* şi *„stare psihică”*. „Starea de spirit”, vizavi de „starea psihică”, este o stare mai generală şi mai fundamentală a interiorului. Anume spiritul dă tonul psihicului, anume spiritul dirijează (conduce) cu psihicul. Aducem un exemplu simplu pentru a ilustra teza. Persoana care frecventează regulat biserica în zilele de duminică şi de sărbători religioase îşi reglează şi coordonează stările psihice din restul timpului în concordanţă cu această stare de spirit „creştină”; îşi raportează gîndurile, pornirile afective, acţiunile particulare la această stare de spirit generală.

3.2. MUZICA ŞI PSIHICUL: INTERFERENŢE ŞI INTERCONDIŢIONĂRI

„Despre ceea ce este emoţia cel mai bine aflăm prin mijlocirea muzicii, aşa că psihologul trebuie să-şi ia în ajutor aparatul acestei arte pentru a cunoaşte viaţa interioară a emoţiei, chiar dacă această artă nu-l interesează la direct”.
(Georg Gottfried Gervinus)

„Prin muzică poţi converti omul spre orice eroare şi spre orice adevăr: cui i-ar reuşi să combată tonul?”
(Friedrich Nietszche)

„Bach – cel mai abisal psiholog”
(George Bălan)

Muzica şi psihicul se află într-un raport de interacţiune şi intercondiţionare dintre cele mai intime şi directe. Repercusiunile poartă un caracter definitoriu pentru ambele părţi. Pe de o parte, muzica este emanaţia sufletului, pe de alta, psihicul îşi datorează existenţa, în sens considerabil, muzicii (artei).[294] Caracterul temerar al

[293] Cf: Гримак Л. *Op. cit.*, p. 103.

[294] Afirmaţia lui Emil Cioran precum că „de n-am fi avut suflet, ni l-ar fi creat muzica” nu pare a fi doar o figură de stil.

acestei afirmaţii se stinge în rezultatul examinării atente a problemei, cînd se ajunge în mod firesc la concluzia că în afara muzicii evoluţia psihică a omului ar fi parcurs o altă traiectorie; constituţia lui psihică ar fi fost, în lipsa celor circa 40.000 de ani de muzică, alta. „Muzica este o putere considerabilă. Ea aparţine unei lumi care acţionează asupra condiţiei noastre fizice şi psihice în întregime”, remarcă M. Gabai şi J. Jost.[295] Aceeaşi acţiune determinantă a muzicii asupra procesului de constituire a psihicului o accentuează şi E.T. Gaston: „Muzica e corelată strîns cu simţăminte afectuoase şi prin urmare poate trezi efectiv ceea ce adesea se află într-o profundă prăbuşire… Această trezire este esenţială şi de o vitală importanţă”.[296] În altă lucrare acelaşi autor afirmă: „Semnificaţia experienţei estetice a muzicii asupra individului constă în aceea că fără ea va fi mai puţin complet decât o fiinţă omenească”.[297]

Acţiunea muzicii asupra psihicului este de natură constitutivă pentru că poartă un caracter complex (în detalii) şi total (în ansamblu), începînd cu nivelul psihosomatic şi încheind cu cel metapsihologic; ea pune în aplicaţie întregul univers interior, de la stări afective uşoare la stări de meditaţie profundă.

Muzica influenţează puternic psihicul pentru că ea influenţează, în primul rînd (şi prin aceasta, în esenţă) procesele interioare de primă importanţă vitală, atît fiziologice, cît şi – derivat dar şi autonom – psihice: presiunea arterială, frecvenţa pulsului, respiraţia, tubul digestiv; ea afectează puternic unele organe inervate de nervul vag etc.[298] Somaticul influenţează emotivitatea, mai larg – întregul sistem psihic[299], care este de natură dinamică, aflîndu-se în perpetuă vibraţie şi oscilaţie. Anume în baza acestui principiu *dinamic* (mai exact, *ritmo-dinamic*) se stabileşte organica legătură a muzicii cu psihicul, prin el se produce omogenizarea şi contopirea lor intimă.[300]

[295] Gabai M., Jost J. *Detente psicho-musicale en odontostomatologie*, Paris, 1972, p. 37.

[296] Gaston E.T. *Functional music. – Basic concepts in music education*. The Univ. Of Chicago Press, 1958, p.299.

[297] *Music in therapy*. Edited by E. Thayer Gaston, 1968, p. 5.

[298] Athanasiu A. *Op. cit.*, 1983.

[299] Despre dualismul „corp-suflet” a se vedea, de exemplu: Binet Alfred. *Sufletul şi corpul*, Bucureşti, 1996; Gavriliu Leonard. *Cerebrologie şi fiziologie. O privire asupra dualismului*, Bucureşti, 2000.

[300] Psihologia operează cu noţiunea de „*potenţialitate*” – caracteristică a influxului nervos, ce se poate înregistra sub formă de undă scurtă. (*Dicţionar Enciclopedic de*

Procesele mintale sînt, în esență, de natură motorică.[301] Fenomenul vibratoriu de natură impulsivă ce se produce în creier în rezultatul unei re-acții (= acțiune de răspuns, adică acțiune *repetată* în creier) la un stimul extern psihologia l-a numit prin termenul de ”senzație”. Or, senzația nu este altceva decît un tip de vibrație. Nu în sens figurat – „vibrații sufletești” – dar în sens direct: creierul e un sistem vibratoriu. Orice gînd provoacă în mod spontan și obligatoriu o anumită tensiune a mușchilor respectivi, demonstrînd tendința de a se realiza motoric. Și dacă în consecință rămîne doar ca gînd, apoi de aceea că mișcarea nu este încheiată, nu este exteriorizată definitiv, rămînînd într-o formă ascunsă, dar foarte reală, activă.

Psihologul englez E. Glower aduce serioase argumente vizavi de relația intimă și practic indisolubilă dintre fenomenul *muzică* și fenomenul *psihic*. Prezența excitanților ritmici de divers gen, înregistrați la copii, independent de faptul prin care canal senzorial intervin, ne vorbește de faptul că ritmul e pus în serviciul autoexprimării psihice a copilului înaintea altor mijloace ca, de exemplu, vorbirea, desenul și scrisul. De aceea, arta muzicii, pantomimei, dansului deține o legătură mult mai directă și profundă cu formele incipiente (bazale) de autoexprimare psihică. Ele, oricît de înalt grad de dezvoltare ar atinge, într-o măsură mult mai mică se supun analizei decît produsele vizuale și verbale. Aceste forme psihice primare (bazale) constituie piatra unghiulară a vieții psihice a copilului, ele subordonîndu-se legilor fundamentale care dirijează activitatea psihică în general.[302] Ulterior aceste forme fundamentale psihoritmice influențează apariția gîndirii și altor procese psihice ale copilului. Cele relatate de E. Glower constituie o descoperire și argumentare nespus de importantă pentru a înțelege abisala relație om-muzică, rolul fenomenului muzical în procesul genezei și dezvoltării psihicului uman, precum și a condiției (stării, caracterului) lui de toată viața.[303]

Psihologie…, p.527). Din acest motiv, în psihologie se operează cu termenul de „*psiho-ritmie*”.

[301] De notat că termenul de „emoție” provine de la latinescul „motio” (sau „moveo”), care se traduce ca: 1) *mișcare* (în general); 2) *mișcare sufletească, emoție*. E important de remarcat că în noțiunea latină de „motio” aceste două înțelesuri se îmbină într-un tot unitar. (A se vedea dicționarul latin).

[302] J. Piajet consideră că prima etapă a dezvoltării inteligenței copilului înainte de apariția limbajului este a unei inteligențe senzori-motorie. (*Dicționar Enciclopedic de Psihologie*…, p.636).

[303] Glower E. *Freud or Jung*., p. 174-175.

Medicul francez A. Thomatis a cercetat acţiunea sunetelor de înaltă frecvenţă asupra psihicului uman. El a demonstrat că omul nu numai le aude: vibraţiile sonore acţionează asupra nervilor urechii interne unde, transformîndu-se în impulsuri electrice, se îndreaptă spre creier. Unele din ele ajung la zona auditivă şi sînt percepute ca sunete, altele – în creierul mic, responsabil de mişcările complicate şi de simţul echilibrului corporal. De acolo ele se transmit sistemului limfatic care controlează emoţiile şi secreţia substanţelor biochimice, inclusiv a hormonilor ce acţionează asupra organismului întreg. Potenţialul electric, creat de sunet, pătrunde în scoarţa cerebrală, care reglează funcţiile psihice superioare şi care dirijează comportamentul. În opinia lui A. Thomatis *urechea este un organ care formează conştiinţa umană*. Sunetul este una din sursele energetice ale creierului şi organismului. A fost determinată legătura directă între diapazonul perceptiv auditiv al omului, diapazonul vocii lui şi starea sănătăţii.

A. Pontwik, fondatorul şcolii suedeze de meloterapie, împărtăşeşte concepţia *psihorezonanţei,* conform căreia substraturile abisale ale conştiinţei rezonează cu formele armonice sonore şi devin, prin aceasta, accesibile înţelegerii. Sprijinindu-se pe teoria inconştientului colectiv a lui C. Jung, autorul a dezvoltat metodele de acces la substraturile profunde ale psihicului prin combinaţii sonore cu efect de armonici (sunete particulare).[304] Este constatată (în electroencefalogramă) creşterea ritmului alfa în cazul plăcerii rezultate din muzica audiată. Este cunoscută, la fel, metoda nefarmacologică de tratament numită „muzica creierului" (Ia. I. Levin).

Muzica se adresează diverselor planuri ale lumii psihice. „După ritm, intonaţie etc., muzica poate provoca somn sau excitaţie nervoasă, veselie sau tristeţe, dinamizare sau inhibiţie, optimism sau pesimism, poate releva adevăruri sau pune întrebări profunde despre existenţă, poate aduce răspunsuri, poate fructifica gîndirea abstractă, poate produce limpeziri teoretice etc.", subliniază medicul A. Athanasiu.[305]

Muzica ritmizată (muzica populară cu caracter de dans, muzica rock etc.) este mai uşor primită de om, deoarece pune în mişcare „partea de jos" a corpului (de la gît în jos), declanşînd mişcări psihofiziologice uşoare. Altfel stau lucrurile cu muzica de caracter

[304] Шушарджан С. *Музыкотерапия и резервы человеческого организма*. Москва, 1998.

[305] Athanasiu A. *Op. cit.* p. 300.

profund (cea clasică sau unele genuri populare – doina, de exemplu), care pune în mişcare „partea de sus" a corpului (de la gît în sus). (Aici ar fi cazul să ne amintim de „chakrele"[306] corpului uman, inferioare şi superioare). Mentalizarea centrului respectiv amplifică energia sonor-interioară respectivă, constată Steliana Calos.[307] Stările de conştienţă generează stări de energie corespunzătoare; energia merge acolo unde merge gîndul, dar un gînd intens direcţionat.

După cum se ştie, aparatul analitic al omului constă din secţiunile centrale ale sistemului nervos, adică din substanţa nervoasă a şirei spinării şi cea a creierului propriu-zis. În plan genetic prima (măduva spinării) prezintă un produs de provenienţă mai timpurie decît creierul, de aceea exercită în viaţa organismului funcţii de natură primară, inferioară. Aici este localizat centrul motor al organismului. Scoarţa cerebrală se prezintă ca o structură suprapusă (superioară). Astfel, am putea spune în legătură cu aceasta, muzica de tip rock (în special rock de prost gust) acţionează la nivel de „şira spinării", iar muzica elevată – la nivel de cortex, de intelect.

Se observă o corelaţie între tonalitatea afectivă a anumitor stimulări muzicale şi conţinutul afectiv al viselor care survin la cel ce doarme.[308] Este cunoscut efectul pe care îl are, de exemplu, cîntecul de leagăn asupra copilului: ritmul şi intonaţia cîntecului conferă ritmicitate – iar prin aceasta, calmitate – organismului, liniştindu-l, echilibrîndu-l, armonizîndu-l, sau psihologic spus, reintegrîndu-l. Mişcările ritmice sînt utilizate cu succes şi în cazul diverselor forme de stres. „Ritmul este o constrîngere, observă Nietzsche, el naşte o irezistibilă chemare spre a te supune, a participa".[309] Ritmul muzical acţionează eficient asupra creierului, asupra ritmului funcţionării lui, generînd valuri de unde. La stadiul obiectiv, afirmă A. Iorgulescu, muzica este temporalizată la toţi parametrii săi; la stadiul subiectiv temporalitatea ei rezonează cu temporalitatea proceselor conştiinţei.

---

[306] Se numesc „chakre" (roţi sau lotuşi) centrele vitale ale corpului astral care corespund unor centre eterice aflate în legătură cu marile plexuri nervoase. Există şapte mari chakre. (*Dicţionar de Teosofie-Esoterism-Metafizică-Masonerie*, Bucureşti, Ed. Herald, p.55).

[307] Calos Steliana. *Emisia unui sunet vocal raportat la legea octavei şi rezonanţa naturală*. În: Revista „Muzica", nr.3, Bucureşti, 1997, p.65-87.

[308] Athanasiu A. *Op. cit.* p.302.

[309] Nietzsche Fr. *La gaya scienza*. În: Ницше. *Op. cit.*,p. 564.

Dinamica sonoră naşte o dinamică de stări.[310] Dragostea, interesul, atracția omului pentru muzică izvorăsc atît din firea lui, cît şi din natura muzicii. Există o fericită îmbinare între necesitățile interioare ale omului şi latura emoțională a muzicii. Una ajută pe cealaltă, căpătînd, alternativ, rolul de cauză şi efect.

Dereglarea ritmică a funcționării creierului produce incomodități psihice. Dacă e să ne amintim că organismul uman funcționează în baza a circa 300 de ritmuri, atunci este înțeles uşor faptul de ce anume ritmul iese pe primul plan în modificarea stărilor interioare. Lucrul acesta a fost constatat încă în antichitate (pitagoricienii sau Aristotel, de exemplu). Mai tîrziu Nietzsche observă că apariția poeziei, precum şi efectul ei magic, se datorează anume ritmului.[311] Poezia nu este altceva decât ritmizarea vorbirii (într-un anumit fel spus, desigur). Se ştie, la fel, că versurile mai uşor se memorizează decît vorbirea incoerentă. Grație capacităților specifice (magice) ale ritmului, a fost ritmizată şi rugăciunea (precum şi alte forme de adresare divinității) pentru ca mai bine şi mai uşor să fie auzită de Dumnezeu (inițial, de zei). Muzica şi dansul erau aplicate larg în diverse practici magice, spirituale, în primul rînd datorită puterii ritmului de a modifica stările psihice. De aceea, Nietzsche întreabă: a existat, oare, ceva mai folositor pentru primitivii superstițioşi decît ritmul? Cu ajutorul lui puteai obține orice. Pînă în ziua de azi, observă filozoful, omul rămîne prizonierul ritmului.

Dar cu toate că ritmul intră în viața interioară odată cu constituirea psihicului, gîndirea umană este aritmică după caracterul său. Intelectul, după destinația sa, nu poate avea o ritmicitate proprie – el trebuie să fie gata pentru orice schimbări care pot interveni în orice moment. În acelaşi timp această aritmicitate a intelectului intră în contradicție vie cu majoritatea funcțiilor organismului, care sînt supuse unor ritmuri stricte. De aceea, omul aşteaptă orice ocazie de a se alătura ritmului – pretutindeni unde este posibil el caută simetrie, proporție etc. Omul ca şi cum e obsedat de ritmurile de care îl lipseşte propria gîndire.[312]

---

[310] Iorgulescu A. *Timpul muzical. Materie şi metaforă*. Bucureşti. Ed. Muzicală, 1988, p. 38

[311] Nietzsche Fr. *Despre naşterea poeziei*. În: *La gaya scienza*. *Op. cit.* p. 363-365.

[312] Рагинский Я. *Изучение палеологического искусства и антропология*. In: „Вопросы антропологии”, вып. 21, Москва, 1965, с. 155.

Ritmizarea-muzicalizarea cuvîntului conferă acestuia calităţi expresive superioare, sporind acţiunea lui psihologică. Acelaşi procedeu şi cu acelaşi scop este utilizat nu numai în practicile mistice antice, dar ulterior, şi în formele sacre de adresare din ritualul creştin. Episcopul de Alexandria Athanasios (cca 295-373), reflectînd asupra manierei de a rosti psalmii, accentuează importanţa deosebită a elementului ritmico-melodic, care le conferă un caracter intonaţional deosebit, aducînd sufletul într-o stare calmă şi meditativă. Întrebîndu-se de ce psalmii se cîntă, adică care este folosul cantabilizării lor, Athanasios răspunde: intonarea psalmilor, prin însăşi melodicitatea şi armonia lor, pune în vibraţie sufletele cîntăreţilor şi ascultătorilor, aducîndu-i într-o stare de beatitudine, pace şi iubire. Oricine cîntă psalmii îşi armonizează sufletul, din stare disonantă aducîndu-l în stare consonantă. Sufletul acordat „melodic" uită de pasiuni, îndreptîndu-şi gîndurile spre ceruri.[313] Cîntarea psalmilor nu urmăreşte plăcerea auzului, ci redarea stării interioare a celui ce cîntă, intrarea, prin cînt, în lumea spiritului.[314] Muzica contribuie activ la intrarea în starea de dumnezeire. Psalmii sînt clasificaţi după caracterul lor: de laudă, de rugă, de mulţumire, povăţuitor, profetic, narativ, tînguitor, de spovedanie. Astfel, fiecare persoană îşi poate alege de fiecare dată psalmul corespunzător stării lui sufleteşti.

Teoria „psihologică" a apariţiei şi funcţionării artei este tratată şi argumentată de Liviu Rusu în lucrarea „Eseu despre creaţia artistică".[315] Opera de artă, observă autorul, nu este ceva dat (parvenit de undeva), dar izvorăşte din adîncurile interioare ale fiinţei umane, este o producţie a sufletului. Creatorul creează pentru că el nu poate să nu creeze. Aceasta este o stare a firii, o atitudine faţă de viaţă, un mod de a exista. Autorul îşi întemeiază teoria pe argumente foarte logice,

---

[313] Бычков В. *Op. cit.*, p.129.

[314] Atragem atenţia asupra noţiunii de *vocaţie*, care înseamnă *chemare. A invoca* înseamnă *a chema în ajutor*, mai ales o divinitate (DEX). Expresia *a invoca,* deci, poate fi tratată şi ca *intrare în voce.* Alt termen cu aceeaşi rădăcină, *Invocaţie*, înseamnă „chemare adresată de către un poet muzei pentru a-l ajuta în realizarea creaţiei sale" (DEX).

Şi încă o observaţie. Dacă muzica ne creează o stare de *entuziasm,* atunci acest cuvînt din greceşte (en-theos) înseamnă „posedat de zei". Alt termen la subiect*: a decanta* înseamnă *a curăţa de impurităţi, a limpezi.* Ş.a.m.d. Toate aceste lucruri ţin la modul direct de ceea ce omul a numit *cînt, muzică.*

[315] Rusu L. *Eseu despre creaţia artistică. Contribuţie la o estetică dinamică,* Bucureşti, 1989.

expunînd-o destul de explicit şi convingător. Vom scoate în relief cîteva poziții ale acestei teorii.

La baza vieții (oricărui organism) se află mişcarea. De exemplu, organismele inferioare – hidra verde, vorticela ş. a. – închise într-un vas de sticlă, se mişcă: mai activ cînd le este foame, şi mai puțin activ cînd sînt sătule. Motivul mişcării este următorul: ele doresc să depăşească o stare de dezechilibru, în cazul dat, echilibru de natură fiziologică. Organismul se mişcă fără încetare, impulsionat fiind de permanentele stări de dezechilibru. La baza vieții psihice la fel se află mişcarea, numai că ea nu este de natură exterioară (de simplă supraviețuire), dar de natură interioară. Omul tinde să scape de permanentul dezechilibru sufletesc. Cu cît organismele sînt mai superioare în dezvoltarea lor, cu atît mişcările interioare sînt mai complexe. Excitația interioară, care este un dezechilibru produs de tensiunea psihică, stă la baza tendinței artistice, afirmă L. Rusu. Caracteristica ei fundamentală este scoaterea în evidență a lumii interioare, pe cînd instinctele de conservare şi de reproducere tind spre lumea exterioară. Creația artistică, aşadar, apare dintr-o tendință contrară celei de satisfacere a necesităților imediate, instinctive. Dar lupta cu aceste tendințe instinctive este departe de a urmări suprimarea sau eliminarea fondului biologic. Dimpotrivă, omul luptă cu instinctele pentru a aprofunda însemnătatea naturii lor şi, scrutînd profunzimea lor, ia o atitudine împotriva satisfacerii lor superficiale. Numai prin această constrîngere reuşeşte el să le dea o expresie superioară. Opera de artă, deci, nu se naşte din prelungirea impulsurilor instinctive, ci ca o evaziune din strîmtoarea lor. Nemulțumirea resimțită din cauza naturii sale inferioare, dorința de a o depăşi, îndeamnă omul să se ridice deasupra simplei condiții biologice şi să-şi formuleze scopuri ce-o depăşesc. În această tensiune, care presupune o retragere şi aprofundare în sine, se produce dezechilibrul ce duce la creația artistică. Acest dezechilibru este de o aşa natură şi putere, încît pretinde o atitudine creatoare chiar din momentul apariției lui. Omul nu devine creator, el este creator prin esența intimă a naturii lui. El nu poate alege între a crea şi a nu crea, dar creează pentru că nu poate să nu creeze. Astfel, continuă L. Rusu, pe structura biologică se construieşte treptat o unitate structurală suprabiologică – o unitate spirituală. Prin retragerea în sine omul triumfă asupra naturii primitive. Animalul nu se retrage în sine, de aceea nu cunoaşte nici neliniştea

sufletească, dar nu are nici viaţă spirituală. Creaţia artistică, conchide L. Rusu, este o atitudine generală, globală a sufletului.

Opera de artă este, după cum vedem, ceea ce este extras din neliniştea interioară, exteriorizat prin mijloace oferite de lumea exterioară – sunet, piatră, bronz etc. Astfel, sunetul este materia prin care are loc exteriorizarea unui conţinut interior. „Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy… Nu ambiţia de a fi originali, ci nevoia irepresibilă de a scoate la lumină ceea ce simt că au mai preţios în străfundul fiinţei lor – drumul căutării şi descoperirii Sinelui", caracterizează acest proces D.Scurtulescu.[316] Dorinţa de a se exprima prin sunetele muzicii şi de a se elibera, prin aceasta, de trăirile ce-i invadau interiorul din cauza dragostei fără răspuns pentru actriţa irlandeză Henriette Smitson, l-a însoţit pe Berlioz pe întreaga perioadă a creării „Simfoniei fantastice". După cum se ştie, simfonia poartă un caracter autobiografic. Programul ce precede partitura povesteşte despre un tînăr muzician care, aflat în stare de depresie profundă din cauza dragostei, hotărăşte să se otrăvească cu opium. Dar doza mică s-a dovedit a fi salvatoare. În schimb, în conştiinţa afectată sentimentele şi amintirile se transformă în imagini muzicale. Chipul iubitei capătă forma unei melodii obsedante, pe care eroul o aude pretutindeni. În partea a doua a simfoniei eroului îi apare în vis scena precum că o omoară pe iubita sa, fapt pentru care îl duc la execuţie. În acest fel Berlioz şi-a luat revanşa. Creînd lucrarea, compozitorul într-un mod specific şi-a învins chinurile interioare, „tratîndu-se" de dragostea nefericită.

Emil Cioran, referindu-se la aceeaşi problemă, mărturiseşte: „Tot ce am scris are pentru mine, fără excepţie, valoare terapeutică. Am scris pentru a mă elibera de o povară sufletească sau pentru a o face mai uşor de suportat. Am observat, că ori de cîte ori scriu despre stările mele, mă simt mult mai bine. Dacă nu m-aş fi putut exprima, m-aş fi dedat la tot felul de excese. Cunosc oameni care nu s-ar fi prăbuşit dacă ar fi putut să scrie. Trăirile mele au devenit cărţi. O carte este o sinucidere amînată".[317]

Tendinţa omului de a mărturisi ceea ce a auzit, eliberîndu-se prin aceasta de tensiunea interioară prin cuvînt (care e sunet) este înnăscută, afirmă W.Humboldt. sînt cunoscute terapii catarctice –

[316] Scurtulescu D. *Pseudojurnalul unui muzician*, Bucureşti, 1995, p.92-93
[317] *Convorbiri cu Cioran*, Bucureşti, 1993, p.111, 120.

terapii bazate pe valoarea terapeutică a mărturisirii şi reviviscenţa amintirilor cu puternică încărcătură afectivă, reprimate în viaţa cotidiană. Aici se încadrează primele forme de terapie psihică elaborate de Breuer şi Freud, ludoterapia, artterapia (de toate genurile – scris, pictură, dans etc.) ş.a

Muzica este folosită eficient şi sub aspect *psihanalitic*. Jung considera că conflictele interioare ascunse pot fi exteriorizate prin artă (prin activitatea artistică); prin artă pacientul îşi poate „neutraliza” tendinţele refulate, reglîndu-şi individual activitatea psihică şi descoperind în sine capacităţi încă nemanifestate. Poeţii mărturisesc: unul din ei s-a eliberat prin versuri de un chip monstruos ce ani de-a rîndul îi teroriza conştiinţa, altul a transmis personajelor din cărţile scrise de el calităţile sale negative, eliberîndu-se, prin aceasta, de ele. Lermontov, de exemplu, scrie: „…Acest chip sălbatic, /Mi-a însoţit gîndirea ani în şir, /Dar eu, lăsîndu-mă de orice visuri, /Şi de acesta am scăpat – prin versuri”.[318]

Acestea sînt exemple tipice de *sublimare* a sentimentelor negative prin creaţie. Muzica (arta, în general) se descoperă a fi una din căile regale în acest sens.

“Cînd muzica asculţi îţi vine a plînge?
Ceva frumos te poate doar mîhni?
De ce-o iubeşti cînd inima ţi-o frînge
Şi-ţi dă tristeţi în loc de bucurii?”,

întreabă despre muzică Shakespeare. Cîntîndu-şi durerea, omul „scapă” de ea. Cîntecul e mai mult decît cîntec. El se autotranscende, lărgindu-şi sfera de acţiune pur artistică.

Expunem un exemplu al apelării – apelare în mare parte inconştientă – a omului la muzică în scopul păstrării armoniei, calmului şi sănătăţii interioare. E vorba de poporul nordic iakut (Republica Saha-Iakutia). Iakutul, în timpul călătoriilor îndelungate cu sania trasă de cerbi, cîntă descriind liber tot ce vede în calea sa. Această improvizaţie muzicală spontană prezintă în sine un eficient procedeu psihoterapeutic. Un lucru semnificativ: omul cîntă liber fără a-şi încorda vocea, practic – pe un singur ton. Din punct de vedere fiziologic aceasta nu este altceva decît o prelungă expiraţie, ce depăşeşte, ca timp, inspiraţia. (De menţionat că după acelaşi principiu sînt construite toate tehnicile respiratorii orientale: yoga ş.a.). În

[318] Traducere I. G.

acelaşi sens putem vorbi de cîntecul liponilor (locuitorilor băştinaşi ai Finlandei), care n-are nici început, nici sfîrşit, el e un permanent simţ; cîntecul lor nu ştie de formă, el sună permanent în conştiinţa interioară apărînd pe buze spontan. [319]

În practica vitală au căpătat răspîndire aşa numitele forme *comitante* (însoţitoare)[320] de receptare a muzicii – în ansamblu cu alte activităţi extramuzicale: însoţirea lucrului fizic, a exerciţiilor de marş ale militarilor, diverse distracţii însoţite de muzică, precum şi participarea muzicii la crearea altor arte sintetice (teatru, cinematografie etc.).[321] În toate aceste cazuri muzica vine cu acţiunea sa emoţională pozitivă. În activitatea de producţie (la fabrici, uzine) muzica „scurtează" timpul de lucru, economiseşte puterile fizice, diminuează simţul oboselii, emancipează forţele psihice din „cătuşele" monotoniei etc.[322] Este cunoscut efectul muzicii în timpul operaţiilor chirurgicale, a preîntîmpinării prin muzică a pierderii conştiinţei în timpul transfuziei de sînge. Pot fi aduse şi alte exemple de utilizare a muzicii în diverse activităţi practice cu scopuri psihoterapeutice.

Multiple date ştiinţifice arată că muzica deţine supremaţia în influenţa sa asupra interiorului nostru în raport cu alţi excitanţi. Prin audierea direcţionată a unei anumite muzici pot fi obţinute rezultate foarte concrete. Unii psihoterapeuţi, de exemplu, recomandă de a-i audia în vremea dimineţii pe Haendel, Haydn, Vivaldi, muzica cărora acţionează destul de benefic asupra stării psihice generale. Ascultarea în momentul trezirii din somn a melodiei îndrăgite creează o dispoziţie corespunzătoare pentru toată ziua. Cu ajutorul muzicii e mult mai uşor

[319] Acelaşi lucru poate fi observat şi la alte popoare, ca, de exemplu, la poporul stepelor fără de margini – kazah. Acelaşi scop psihoterapeutic îl urmăreşte, se vede, şi fredonatul involuntar al căruţaşului (drumeţului) nostru, care, de îndată ce porneşte la drum, aude o melodie ce-o fredonează în sinea sa. Muzica singură vine în conştiinţă pentru a alunga urîtul, forţele „negre".

[320] Comitatus (lat.) – însoţire.

[321] Muzica utilizată ca fundal sonor-estetic în cadrul altor activităţi cotidiene ale omului mai poartă denumirea de „muzică de ambianţă" (în grădina publică, în mijloacele de transport, în cafenea, la uzine/fabrici în activitatea de producere etc.).

[322] Începînd cu anii 60 ai secolului XX marile întreprinderi comerciale şi industriale din SUA şi Europa apuseană au început să introducă muzică în orele de lucru pentru a optimiza condiţiile de muncă. Unul din experimentele cu utilizarea muzicii în producţie a arătat o creştere a productivităţii de la 4% la 25%, cu media de 7% ziua şi 17% noaptea. (*Dicţionar Enciclopedic de Psihologie*..., p.469). Acest lucru se produce în baza faptului că muzica, după cum o defineşte dicţionarul citat, este o activitate cu „funcţii de energizare".

să depăşeşti stările de stres zilnic. Datorită transpunerii conştiinţei în limbajul simbolurilor artei, religiei, omul îşi ordonează derularea trăirilor interioare. În caz contrar, ele pot lua o turnură haotică. Apelarea la simboluri stimulează desfăşurarea proceselor fiziologice în direcţia corespunzătoare. Este demonstrat că atunci cînd omul se află într-o activitate artistică, creierul activează mult mai intensiv şi benefic pentru starea generală decît în timpul unor activităţi obişnuite.[323]

Arta, după cum am constatat, apare din tendinţe şi necesităţi interioare de importanţă vitală. Totodată, ea devine, prin aceasta, explorator şi valorificator activ şi de neînlocuit al profunzimilor psihice. „Starea estetică, zice M. Florian, înfige rădăcini în abisurile naturii noastre”.[324] Arta alimentează psihicul, dar şi dezvăluie psihicul, remarcă M. Dragomirescu.[325] Sensibilitatea obişnuită se poate valorifica şi fără experienţa artistică. Sentimentul spontan cotidian, neajuns în aria distilărilor estetice, e supus instabilităţilor, riscînd să devină capricios, vulnerabil. În schimb, sentimentul reîntărit de experienţa estetică se autoregenerează şi se autoperpetuează. Întîlnirea repetată a psihicului cu opera de artă îl fortifică, îl maturizează, îi dă consistenţă.[326] Dedicînd un întreg capitol „nutriţiei psihice”, M. Dragomirescu scrie: „În epoca modernă termenul este repus în valoare de Rene Huyghe[327]. El ridică nutriţia psihică de la nivelul actului opţional de consum artistic la cel al obligativităţii. După cum regenerarea morfologică are nevoie de aport alimentar, de cantitatea obligatorie de proteine, săruri minerale, tot astfel reechilibrările şi stimularea psihismului au nevoie de sculpturi şi tablouri, de simfonii şi poeme. Cel ce nu e convins de aceasta, rămîne un deficitar. În carenţă de energie specifică (emoţională, spirituală – I.G.) psihicul riscă să devină subdimensionat.[328] Astfel, continuăm noi, muzica nu este doar un adaos la viaţă, ea îndeplineşte o funcţie homeostazică determinantă. Muzica nu aduce doar anumite servicii psihicului, dar se descoperă a fi un principiu important pentru existenţa lui. Arta aduce omului o experienţă interioară încă netrăită, nouă şi originală, prilejuieşte legătura cu zone interioare necunoscute. Plusurile de calitate aduse de

[323] Петрушин В. *Музыкальная психотерапия*. Москва, 1999.
[324] Florian M. *Metafizică şi artă*, Cluj, 1992, p.159.
[325] Dragomirescu M. *Ritm şi culoare*, Timişoara, 1990, p.145, 152 ş.a.
[326] Idem, p.174.
[327] Huyghe Rene, Rudel Jean. *L'art et le monde modern*, Paris, 1970.
[328] Dragomirescu M. *Op. cit.* p. 146.

muzică, conchide M. Dragomirescu, rezultă din reglările şi redimensionările funcţiilor psihice prin care omul devine mai permeabil pentru noi seturi de înţelesuri. Plusul de informaţie căpătat conduce la descifrarea mai completă şi profundă a naturii umane, a destinului său.[329]

În *Chipul geniului* Marin Marian, interesat fiind nu de „opera Enescu", dar de „omul Enescu", de creatorul din spatele operei („pentru a înţelege temeiurile operei înseşi"), îl defineşte pe marele muzician cu termenul de „om interior". Geniul nu este preocupat de a face biografie exterioară, el ştie să facă doar biografie interioară, din care se naşte geniala sa muzică. Viaţa interioară a lui Enescu, felul lui de a fi, a respectat întocmai principiile armoniei muzicale. „Ceea ce frapa în caracterul lui George Enescu erau trăsăturile unui echilibru interior perfect, care nu excludea antinomiile, ale unei bune cumpătări, ale unei accentuate stăpîniri de sine, seninătăţi profunde şi ale unui aparte simţ al măsurii… Să ne amintim aici de dualismul terţei – unul din principalii săi arhei melodici – si să ne amintim de tricordul de terţă *mi – mi bemol – do,* în transliteraţia literară E (n) Es C (u) !, pe care nu putem să nu-l punem în legătură cu caracterul lui Enescu însuşi. Mai precis, cu temperamentul său năvalnic şi reţinut deodată, deoarece temperamentul la om, ca şi terţa în muzică, reprezintă „dinamica energetică", recte modul/felul de a fi, tipul caracterial introvertit/extravertit într-o parte, minor/major de cealaltă parte".[330] Iată un exemplu tipic, remarcăm noi, al identităţii (altfel spus, al marii înrudiri) a muzicii cu psihicul şi al psihicului cu muzica.

Sufletul dominat de dezechilibre simte necesitatea de a introduce o ordine în impulsurile sale haotice. Atunci el apelează la artă, care la fel este, după cum am văzut, o problemă de echilibru. Şi atunci arta (lucrarea concretă) echilibrează sau, dimpotrivă, stimulează dezechilibrul. De aceea, unele lucrări (stiluri, genuri) armonizează şi liniştesc sufletul, altele îl agită, altele îl ajută să se înalţe, iar altele îl readuc la starea instinctuală. După cum arată cercetările experimentale asupra stărilor psihice, muzica rock si muzica clasică influenţează foarte diferit asupra interiorului nostru, provocînd mişcări diverse (chiar pronunţat contradictorii) în structurile funcţionale ale sistemului nervos, în activitatea emisferelor cerebrale. În special, se modifică

[329] Idem, p. 172.
[330] Marian Marin. *Op. cit.*, p. 150, 152.

activitatea bioelectrică a creierului – benefică în cazul muzicii clasice şi malefică în cel al muzicii rock.[331] Diversă muzică are acces la diverse zone ale interiorului nostru. Un tip de muzică va alimenta corpul, la alt tip de muzică va reacţiona activ emoţia şi, în sfîrşit, alta va fi primită doar de zonele supreme, spirituale. Ascultarea şi practicarea muzicii transpune psihicul în stări dintre cele mai diverse, cu divers caracter – de la o simplă energizare fiziologică pînă la simţuri transcendentale supraraţionale şi suprasensibile, pînă la prinderea, printr-o intuiţie aparte, a unor sensuri pe care nu e în stare să le releve sau să le descrie nici una dintre ştiinţe.

Muzica aduce sufletul în *stare de cînt*[332]. Prin „starea psihologică de cînt" (sau „starea psihologică de muzică") nu înţelegem starea afectivă nemijlocită a omului în momentul interpretării, ascultării sau compunerii unei muzici. Ea poate fi prezentă şi în afara acestor activităţi. „Starea de cînt" este ceva mai mult, mai larg, mai profund şi mai specific, este o stare de *încîntare* generală („în-cîntare" = „intrare în cînt"), de armonie, de vibraţie interioară deosebită. (Cuvinte ca „des-cîntă", „in-vocaţie", „in-cantaţie" la fel au la bază o stare de „cînt-vrajă"). A te afla în stare de cînt înseamnă a te afla în stare de simţire supremă a fiinţării, în stare de pace, iubire şi lumină. Cînt, cîntat, încîntat (= „vrăjit"), încîntător… A fi încîntat înseamnă a ieşi din starea obişnuită şi a intra într-o stare superioară, înălţătoare şi edificatoare. În starea de muzică (adică, atunci cînd substanţa ei sonor-vibratoare, energetică, dar şi „eterică", insesizabilă la direct, dar simţită într-un mod „ascuns", cumva deviat parcă de la normal-normativ, a cuprins toată fiinţă) – întregul organism psihic *capătă altă „mentalitate"*, îşi schimbă caracterul, cursul, conţinutul. Lucrul acesta îl poate confirma fără rezerve oricine s-a aflat măcar o singură dată sub stăpînirea adevărată a muzicii. În această ordine de idei starea de cînt (de muzică) poate fi considerată ca o *stare modificată* a conştiinţei (cu semnul plus, în cazul acţiunii benefice a muzicii, şi cu semnul minus, în cazul acţiunii ei malefice).[333] G. Rossolimo, cu circa o sută de ani în

---

[331] *Психологический журнал*. Москва, № 6, т. 5, 1984.

[332] Propunem spre utilizare termenul de „stare de cînt" (sau „stare de muzică"), deoarece el defineşte foarte clar o realitate – o simţire şi trăire interioară absolut specifică, destul de reală şi concretă şi care nu se poate produce decît în cazul unical al comunicării intime a omului cu arta muzicii (cîntului).

[333] Trebuie subliniat, că dacă despre acţiunea pozitivă, edificatoare a muzicii se vorbeşte de milenii în multiple tratate (aceasta şi considerîndu-se a fi, în fond, menirea

urmă, scria că pentru perceperea profund emoţională a muzicii, ca şi pentru activitatea artistică în general, este nevoie de o modificare a tonusului psihic. Aceasta este o condiţie obligatorie pentru a încerca emoţii mai intense şi pentru a obţine imagini mai vii şi mai profunde.[334] Prin capacitatea sa de a încînta, muzica poetizează orice proză. „Starea de muzică" înseamnă aducerea interiorului în stare de muzicalitate: conferirea unui anumit ritm, unei armonii, curgeri-mişcări proceselor psihice, contopirea cu ceea ce este muzica în sine, cu calităţile-componentele ei specifice, preluînd însuşirile ei armonice. A face muzică în afara acestei stări înseamnă a face muzică „exterioară", „acustică".

Expunem un caz care ilustrează convingător teza despre starea de muzică ca stare deosebită (modificată) a conştiinţei. Evenimentul a avut loc cu renumitul interpret-violist Iurii Başmet, care mărturiseşte următoarele.

„Nu ştiu cum e cu spiritualismul, dar am să vă povestesc un caz. Eram într-un concert în Franţa. Împreună cu pianistul Mihail Muntean urma să cîntăm Sonata pentru alto de Dmitrii Şostakovici. În ajun, pe neaşteptate, am început să mă simt prost, mi-a apărut febră şi mă gîndeam să anulez concertul. Dar, totuşi, m-am mobilizat, am anulat alte treburi, toate întîlnirile şi în ziua şi la ora respectivă am ieşit în scenă. Încep să cînt şi deodată mi-a apărut senzaţia – o senzaţie stranie, plină de farmec, pe care n-am s-o uit niciodată – de parcă cineva m-a luat de mînă şi mă ducea cu sine. Personal (aşa mi se părea) nu trebuia să fac absolut nimic, doar să ascult de acest ghid invizibil şi misterios; trebuia parcă să urmez calea indicată de el şi să nu întreprind nimic. Totul ce făceam atunci pe scenă se afla, parcă, undeva sus-sus, deasupra planurilor şi intenţiilor mele interpretative.

---

muzicii), atunci cercetarea efectului ei negativ rămîne, deocamdată, în afara atenţiei serioase a autorilor. Lucrul acesta se explică, se vede, prin faptul, că muzica „negativă" şi-a luat amploare, în special, în timpurile noastre, inundînd spaţiul sonor în care-şi duce existenţa omul de azi şi societatea încă nu conştientizează pe deplin pericolul. În alte timpuri astfel de muzică fie că nici nu se alcătuia, fie că nu era primită de mentalitatea epocii. În China antică, de exemplu, alcătuirea şi răspîndirea unei muzici „nearmonioase", „imorale" era pedepsită foarte crud de legile societăţii – prin pedeapsa capitală colectivă: era condamnat la moarte nu numai autorul unei astfel de muzică, dar întregul lui neam (Есипова М. *Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре*. In: *Вопросы философии*, 1994, №6, Москва, с. 84).

[334] Россолимо Г. *Искусство, больные нервы и воспитание*. Москва, 1913, с. 26..

Parcă aşi fi cîntat nu eu, dar un altcineva ar fi condus mîna mea. Eram într-o stare absolut neordinară, parcă somnambulică. S-o descriu mai amănunțit n-aşi putea. Am terminat cu M. Muntean să cîntăm, dar în sală – linişte totală: nici un sunet, nici un cuvînt, nici o mişcare. Ne-am îndreptat spre ieşirea din scenă şi, în acest moment, s-a petrecut cel mai straniu lucru. Undeva deasupra uşii ce ducea spre camera artiştilor am văzut, pe neaşteptate, cu toată claritatea, fața lui Şostakovici. M-am gîndit atunci: nu-s bolnav, oare? Mult timp după aceea nu m-am atins de Sonata pentru alto de Şostakovici"[335]

Noțiunea de „stare de muzică", propusă de noi, pare a avea o analogie muzicologică (mai exact, psihomuzicologică, după cum vom vedea) în termenul de „modus" sau „stare-modus" („модус-состояние»), propus de muzicologul E. Nazaikinsky[336] şi care este definit ca stare „artistic-înălțătoare" sau stare „mijlocită artistic" (adică, creată de acțiunea specifică a artei). E o stare obiectivată de muzică. Starea dată apare sub forma unui „conținut psihic total" (cuprinde întregul psihic).[337] Starea-modus poate purta, de exemplu, un caracter contemplativ sau viu-activ; calm, liniştit sau tensionat, contradictoriu; bine direcționat, compact sau difuz, neclar etc.[338] În spatele formelor muzical-sonore ale lucrării (componentului ritmic, melodic, modal, armonic, timbral, măsurii, tonalității, caracteristicilor de gen etc.) se află o stare sesizată viu-direct de către ascultător, caracterizată printr-o exaltare, printr-un salt suprem al emoțiilor, printr-o „uitare de sine", prin „extaz". Reflecția-meditația, contemplarea, tristețea, aşteptarea, melancolia, explozia neaşteptată a bucuriei – toate acestea şi constituie conținuturi ale majorului şi

335 Cit. după: Цыпин Г. *Психология музыкальной деятельности*. Москва, 1994, с. 235.236.

336 În lucrarea *Logica compoziției muzicale* (Moscova, 1982), p. 236-249, autorul, pentru a explica fenomenul la care se referă, utilizează astfel de termeni ca „modus", „modalism" (модальность), „modulație" (dar nu în sensul utilizat în armonie), „modalitate" (în sensul de „felul de a fi" a ceva, a cuiva). NB: a nu confunda fenomenul de „modus" utilizat în sensul dat cu noțiunea de „mod muzical", care este altceva (cu toate că, posibil, o anumită tangență între ele există – e vorba în ambele cazuri de o „tensiune", „energie").

337 În sens psihologic „modus"-ul este o stare psihică totală a omului într-un moment, într-o situație a vieții.

338 Observăm, că acestea nu sînt emoții, nici sentimente, dar anume *stări, dispoziții*. Or, între aceste două planuri ale psihicului (emoții-sentimente, pe de o parte şi stări-trăiri, pe de alta) există diferențe de conținut.

minorului, ale cantabilităţii melodiei sau structurii corale, orchestrale a scriiturii muzicale, ale registrului acut sau grav etc. Intrînd în cîmpul de acţiune al modului, timbrului, armoniei, intensităţii sunării, formele pur muzicale capătă caracter „psihologic”, pun în mişcare interiorul. Această stare-modus ascultătorul o poate privi (urmări) de la o parte ca ceva ce aparţine altcuiva – personajului din creaţie, naratorului, atmosferei generale, peisajului. Dar poate fi trăită personal, transformată în conţinut interior propriu. Chiar cea mai „imparţială” din punct de vedere artistic-emoţional lucrare muzicală (de exemplu, un studiu tehnic cu predestinaţie instructivă) apare în faţa ascultătorului ca un obiect în care el încearcă să prindă ceva afectiv, să depisteze starea ce ar trebui să fie prezentă în lucrare. Acţiunea principiului modal-psihologic (al stării-modus) în muzică a dus la aceea, că în limbajul muzicologic au pătruns şi s-au acumulat mulţi termeni cu caracter artistic, dar şi psihologic şi care indică direct la fenomenul în discuţie. Fenomenul este definit prin cuvinte ca „dispoziţie”, „caracter”, „stare”, „tonus” etc., precum şi prin alte expresii sinonimice.[339] E. Nazaikinsky indică la universalitatea principiului modalismului în muzică, el fiind prezent aici pretutindeni.

Muzica, în baza acţiunii sale profunde, nemărginite, directe şi „seducătoare” asupra psihicului, este utilizată şi în sens negativ – ca armă psihotronică: afectarea (modelarea şi manipularea) psihicului la distanţă prin difuzarea unui anumit tip de muzică.

Datorită modelărilor benefice pe care le exercită, muzică este practicată de persoane din diferite domenii de activitate. sînt cunoscute multiple cazuri de prietenie a oamenilor de ştiinţă sau din alte arte cu muzica. În legătură cu aceasta renumitul fizician francez Louis Broglie relatează: „Autorii de biografii rămîn deseori miraţi de faptul că marii savanţi găseau timp pentru a cînta la vioară sau pentru a scrie poezii şi muzică. Dar arta nu este doar un hobby în viaţa omului de ştiinţă şi nu este atît o modalitate de a se relaxa sau a-şi petrece plăcut timpul, cît o „gimnastică a minţii”, absolut necesară pentru munca ştiinţifică însăşi,

[339] Observăm că un număr infinit de termeni utilizaţi în arta muzicii sînt de natură psihologică, în special acei care indică caracterul interpretării (“agitato”, „con delicatezza”, „dolce”, „mesto” (trist), „calmo”, „maestoso” etc.). Deseori se observă şi o tentinţă inversă – utilizarea termenilor muzicali pentru definirea unor stări (dispoziţii) interioare – „dispoziţie (stare sufletească) majoră, minoră” etc.

pentru antrenarea facultăţii de a naşte idei, a stimula fantezia, a descoperi legături şi asociaţii noi”.[340]

Specialistul american în psihologia artei, R. Arnheim, afirmă că activitatea artistică introduce viaţă în fiinţa umană la modul direct, acordîndu-i un real suport psihic. Anume formele artistice l-au făcut pe om să fie acel care este.[341] Scopul artei nu este atît cunoaşterea realităţii obiectuale, cît invadarea şi stăpînirea psihicului uman.[342] Cît şi, am adăuga noi, cunoaşterea omului în general. Muzica se dovedeşte a fi un mijloc dintre cele mai eficiente de cunoaştere a naturii (fiinţei) umane. „În definitiv – cred unii, probabil – se poate trăi şi fără muzică. Cu siguranţă! Nimeni nu simte lipsa unor necesităţi necunoscute. Dar a trăi fără a gusta frumosul autentic, fără a te împărtăşi din mesajul artei, ce reprezintă o sursă de încîntare şi bucurie pentru o viaţă întreagă, fără a beneficia de aportul ei nu numai în formarea sensibilităţii, dar şi a caracterului şi conştiinţei umane elevate, echivalează cu o existenţă spirituală cariată, infirmă! Renunţînd la muzică, suntem doar la un pas de a renunţa şi la poezie etc. Poezia, arta, muzica sînt însă forţe reale de modelare a conştiinţei umane”.[343] „O zi fără artă e o zi de mizerie pentru suflet”, afirmă Lee Vernon în ale sale *Études et reflexions sur l'art*. L. Vîgotsky afirmă că din punct de vedere psihologic cultivarea instinctelor se află în faţa unei dileme: sau calea nevrozei, sau sublimarea, adică, sau veşnica confruntare a dorinţelor refulate cu comportamentul nostru, sau transformarea tendinţelor neacceptate social (şi depozitate în subconştient), în forme superioare de activitate.

Cele expuse ne vorbesc cu prisosinţă despre faptul că aceste două fenomene – psihicul şi muzica – nu numai sînt apropiate. Psihicul, pe de o parte, îşi duce existenţa conform legilor muzicii: ritm, vibraţie, dinamism, armonie, echilibru, energie etc., pe de altă parte, muzica este pură psihologie.

Din punct de vedere al influenţei esenţiale şi modelatoare a muzicii D. Cuclin distinge trei stadii umane. *Omul-animal*: la acest stadiu omul este precar dezvoltat psihologic, „nearmonizat” şi de aceea rău conducător de armonie, insensibil la sunetul muzical, trăitor într-un univers haotic de zgomote – „amestecătură denaturată de vibraţii”

---

340 Cf: *Музыка в школе*, Москва, № 1. 1989, с. 5.

341 Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 247.

342 Idem, p.250.

343 Eiosikovits Max. *Introducere în polifonia vocală a sec. al XX-lea*. Bucureşti, Ed. muzicală, 1976, p. 94.

(omul încă nu e capabil să stăpînească şi să ordoneze sunetul, lumea sonorului). *Omul-uman* este omul psihic în care încep să se trezească şi să acţioneze puterile de perfecţionare a spiritului, îşi lărgeşte orizonturile de viaţă, de trăire şi cugetare, devenind capabil să recepteze armonia sunetului muzical ca pe o „miraculoasă revelaţie". Şi totuşi, muzica nu atinge încă limita superioară a unei libertăţi suverane, ea e subordonată literaturii, dansului, ritualurilor. *Omul-spiritual* ilustrează stadiul suprem: muzica e o substanţă specifică, purtătoare de sensuri specifice, sensuri superioare celor percepute la stadiile anterioare. Cuclin determină, în spiritul teoriei sale funcţionaliste[344], rolul istoric al muzicii în procesul de umanizare a omului. „Că noi nu facem muzică cu sunetul, ci cu sufletul. Nu cu sunetele. Ci cu stările şi mişcările sufleteşti. Că nu sunetul este elementul muzicii. Ci funcţiunea psihică pe care sunetul o poartă numai şi o transmite de la creator la auditor".[345]

Muzica, astfel, a contribuit în mod definitoriu la edificarea fiinţei umane sub aspectul ei psihic şi spiritual. *Or, muzicalitatea nu este doar o calitate individuală a unei sau altei persoane, ea este o facultate generală a psihicului uman*.[346] Fiinţa umană nu este numai „homo sapiens", ea este, în aceeaşi măsură, şi *„homo musicus"*.

3.3. TEORIA PSIHOLOGICĂ A AUZULUI

„Auzul – organ al sufletului"
(Boris Pasternak)

Omul fiinţează prin multiple şi permanente raporturi cu tot ce-l înconjoară. Prin reacţia la fenomenele din jur au apărut şi s-au dezvoltat cele cinci organe de simţ. Respectiv, prin reacţia la sunet s-a

---

[344] Muzica este pentru D. Cuclin funcţie: „Studiul aprofundat şi superior al armoniei muzicale ne revelează caracterul vital, vivant al funcţiilor, varietatea lor în unitate, comportarea lor în modul identic al comportării psihice, în sistemul şi viaţa psihică; armonia muzicală, purtătoare de funcţii, consonează cu armonia fiinţei umane". După Cuclin are loc trecerea (transpunerea) legilor sunetului muzical, a muzicii în general, în legile sufletului, transpunerea sonorului în psihologic. (Cf: Istraty E., Smântânescu D. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1985, p.25)

[345] Cf: Istraty E., Smântânescu D. *Op. cit.* p. 23.

[346] Крупник Е.П. *Психологическое воздействие искусства на личность*. Москва, 1999.

constituit *organul auditiv – urechea*. Urechea este un organ-*canal* prin care omul primeşte informaţie din lumea ce-l înconjoară. Această informaţie poartă o natură specifică, ea este *informaţie sonoră.* Auzul „citeşte" (descifrează) ceea ce vorbesc sonorităţile din exterior. Aparatul auditiv se prezintă ca un *sistem informaţional*.[347]

Un analizator este constituit din trei porţiuni principale: organul de recepţie, căile de conducere a informaţiei (codificată sub forma unui impuls/reflex nervos) şi porţiunea (zona) respectivă de pe scoarţa cerebrală.

Aparatul auditiv al omului cuprinde urechea cu cele trei segmente ale ei (fiecare îndeplinind cîte o funcţie exactă): urechea externă, urechea medie, urechea internă.

Urechea externă include pavilionul şi canalul auditiv extern, care îndeplinesc rolul de a capta informaţia sonoră şi a o orienta spre segmentul interior al aparatului auditiv. În continuare sunetul ajunge la organul lui Corti[348] – sistem de celule (fibre) nervoase, care preiau vibraţiile fizice şi le transformă în influxuri nervoase. Astfel, energia sonoră din exterior, devenită influx nervos, se transmite scoarţei cerebrale. Ambele emisfere cerebrale au în părţile laterale cîte o zonă auditivă (zona Heschel). Ajuns aici, influxul nervos suferă încă o transformare – devine *senzaţie auditivă*. (Este motivul pentru care unii consideră că omul nu aude cu urechea, ci cu creierul). Aşadar, informaţia sonoră-muzicală, apărută iniţial ca fenomen fizic, este tradusă în influx nervos, apoi în senzaţii, apărînd, în rezultatul prelucrării (analizei) în creier, sub formă de imagine auditivă, artistică.

Scoarţa cerebrală mai îndeplineşte un rol important – de *coordonator* al senzaţiilor de diferit gen (auditive, vizuale, tactile, olfactive, musculare), realizînd o strînsă conexiune între ele.[349] Zona auditivă a scoarţei cerebrale stabileşte şi forma pe care o va căpăta senzaţia auditivă: de sunet muzical sau de zgomot. În această clasificare un rol important îl îndeplineşte experienţa senzitiv-auditivă anterioară. Acest lucru explică de ce aceeaşi excitaţie poate da naştere la aprecieri diferite. De exemplu, căderea unor picături de apă într-un

---

[347] O psihologie detaliată şi profundă a auzului o dă A. Soloviova în lucrarea *Fundamentele psihologice ale auzului* (Соловьёва А. *Основы психологии слуха*, Ленинград, 1972).

[348] Alfons Corti a fost primul care a descris aceste celule specifice.

[349] Acest fapt dă naştere fenomenului asociaţiilor în muzică, precum şi celui de sinestezie şi synopsie, la care ne vom referi mai tîrziu.

vas plin va provoca vibrații de acelaşi fel, însă senzația auditivă va fi deferită: un auz o va clasifica drept zgomot, iar altul drept sunet muzical („închegînd melodii şi armonii sau simplă zarvă haotică", cum ar zice Gr. Davidescu).[350]

Nu este lipsit de interes următorul fenomen: asemănarea configurației pavilionului urechii cu forma embrionului uman, atît pe exterior, cît şi pe „interior". Pe exterior: capul embrionului coincide cu lobul urechii; partea din spate de jos împreună cu picioruşele strînse la burtă se aseamănă cu segmentul respectiv al pavilionului urechii etc. Pe interior: punctele bioactive de pe pavilion sînt situate exact în locul unde se află punctele organelor respective ale organismului – ficatul coincide cu „punctul ficatului" de pe ureche etc. În aşa fel, urechea apare ca un *micromodel al omului*. Nu avem informație despre cercetarea legăturii acestui fenomen cu percepția muzicii, dar, ținînd cont de acțiunea directă a vibrațiilor sunetului asupra celulelor organismului, momentul nu pare lipsit de semnificație. Să acționeze oare, sunetele (sonoritățile) cu diferită frecvență ale muzicii asupra punctelor biologic-active de pe pavilion transmițînd, astfel, energia muzicii organelor respective ale corpului interior? Prin rezultatele cercetărilor acustic-fiziologice şi biologice existente, am putea da un răspuns pozitiv la această întrebare. În medicină metoda acupuncturii se aplică şi pe ureche. Mai mult ca atît, este utilizată varianta „fonoforezei" – înlocuirea acelor prin vibrații sonore.

Primul care a încercat să formuleze teoria auzului muzical a fost Herman Helmholtz. El presupunea că pe membrana urechii sînt întinse multiple corzi microscopice de diferite dimensiuni (un fel de „harpă") care intră în rezonanță cu frecvența respectivă a sunetelor auzite. Această teorie a funcționării aparatului auditiv a căpătat denuimirea de *teoria rezonanței.* Mai tîrziu, însă, s-a constatat că acest proces nu decurge atît de simplu şi direct. D. Békésy a propus *teoria hidrodinamică* a auzului. El a constatat că în melc au loc procese hidrodinamice complexe. Cercetătorul american H. Dawis a înregistrat un potențial electric ce apare în melc. El a propus *teoria electrofiziologică* a auzului, conform căreia între fibrele organului lui Corti se produce un potențial electric. Această energie electrică excită,

[350]Davidescu Gr. *Cinci simțuri?.. Cinci porți spre cunoaştere!* Bucureşti, 1972, p. 244 (capitolul „Grăitoarea informație sonoră").

la rîndul ei, nervul auditiv ce duce spre creier şi unde are loc analiza şi sinteza excitației sonore. Există şi alte teorii ale auzului.

Însuşirea undei sonore de a ocoli barierele se numeşte *difracție*. Sunetele joase dispun de o difracție mai mare decît cele acute. Cînd o grupă de cîntăreți dispare după colțul unei clădiri la început dispar vocile înalte, apoi cele grave. Sau: dintr-o muzică ce răsună în îndepărtare auzim bine doar vocea basului sau sunetul tobei.

Înălțimea sunetului se măsoară în *herți*[351], iar puterea lui în *decibeli*[352]. Diapazonul frecvențelor sonore receptate de urechea umană se întinde între circa 16 Hz şi 20000 Hz. Frecvența optimă de vibrație a timpanului urechii este de circa 1000 de Hz, de aceea ea produce o rezonanță „plăcută". Majoritatea sunetelor plăcute, care îl înconjoară pe om – vocea pădurii, ploii, mării liniştite etc. – au frecvența de circa 1000 Hz. De aceea, sub sunetul ploii liniştite, de exemplu, omul doarme bine. „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri…", observă şi poetul.

Cel mai grav sunet al diapazonului urechii, egal cu 16 Hz, corespunde sunetului DO din contraoctavă, iar cel mai acut – cu RE-MI din octava a şaptea.

Pragul maximal, adică limita puterii sunetului pentru urechea umană este de 120-130 decibeli. Un astfel de sunet produce deja dureri de urechi.

Sunetul care stă la baza muzicii poate fi caracterizat sub trei aspecte: ca fenomen *fizic*, ca fenomen *psihic*, ca fenomen *muzical* propriu-zis.

Din punct de vedere *fizic* sunetul este vibrație (frecvență), produsă de un corp elastic în mişcare. Din punct de vedere *psihologic sînt* cunoscuți patru parametri ai sunetului, care produc diferite senzații, adică fac posibilă diferențierea lor în creier: *durata, înălțimea, intensitatea, timbrul.* Acesta este domeniul psihofizicii şi psihoacusticii. Pentru că atunci cînd este vorba de muzică, însuşirile sunetului se percep nu ca dimensiuni fizic-măsurabile sau fiziologic-înregistrabile, dar ca însuşiri estetice, artistice, care în mare parte depind de relațiile cu alte sunete, adică depind de *context*. Din punct de vedere *muzical* sunetul are o construcție complexă (multietajată),

351 De la Heinrich Hertz, cercetătorul acestui fenomen.
352 De la Alexander Bell, cercetătorul acestui fenomen.

format fiind din mai multe *sunete particulare* sau *armonici* care, în ansamblul lor, constituie un sunet complex.

Consonanța şi disonanța între sunete se explică prin următorul fapt: două sunete sînt cu atît mai consonante, cu cît posedă mai multe armonici comune, şi invers (după H. Helmholtz). În legătură cu acest fenomen s-a vorbit mult despre coloratura afectivă a conjugării sunetelor, unele fiind considerate plăcute, agreabile, altele neplăcute, dezagreabile. Însă acest lucru, după cum am menționat, se află în funcție de educație şi experiență. Ceea ce într-o epocă a apărut ca neplăcut pentru ureche şi afectivitate în altă epocă a devenit plin de expresivitate şi acceptat ca plăcere. Mult timp, de exemplu, s-a ezitat pînă au fost acceptate terța, sexta, mai tîrziu acordul de septimă, iar muzica de azi este plină de disonanțe.

Fiecare din cele patru însuşiri ale sunetului (durată, înălțime, intensitate şi timbru) în funcționarea lor practică produc, combinîndu-se, anumite senzații, capătă o semnificație afectivă. De exemplu, două sunete lungi şi unul scurt din contraoctavă emise puternic vor vorbi altceva din punct de vedere psihologic decît două sunete scurte şi unul lung din octava a treia emise la piano. Acestea sînt doar două din infinitele variante de combinații sonore posibile din care se face muzica.

3.4. AUZUL MUZICAL. MUZICALITATEA

3.4.1.Generalități

Auzul muzical, ca facultate specifică de a percepe, gîndi şi face muzică, constituie în sine un ansamblu complex de *aptitudini*. Psihologia defineşte aptitudinile ca a) particularități (însuşiri) *individual-psihologice*[353] ale personalității, care b) asigură realizarea *cu*

[353] Se poate contesta precum că toate însuşirile-particularitățile psihice sînt strict individuale, adică diferă de la persoană la persoană. Într-un anumit sens este adevărat – această nuanțare este valabilă şi pentru atenție, şi pentru voință, şi pentru imaginație, şi pentru temperament etc. Dar dacă în cazul acestora gradația calitativă nu este atît de importantă pentru executarea unei anumite activități general-umane, (comune tuturor oamenilor), apoi, atunci cînd e vorba de *succesul* activității, diferențierea individuală capătă o importanță aparte. Şi cu totul o importanță deosebită lucrul acesta îl are în cazul activității artistice (muzicale).

succes (adică peste norma medie) a unei oarecare activități productive şi care c) sînt nişte *condiții* de realizare a acestei activități.

Aptitudinile se manifestă şi se dezvoltă numai în activitatea corespunzătoare. De exemplu, în afara activității muzicale aptitudinile muzicale nu se pot nici manifesta (descoperi), nici dezvolta. Nu se poate şti dacă o persoană sau alta are sau nu are aptitudini muzicale dacă nu este pusă în situația de a face muzică (sub orice formă – creare, interpretare sau audiere).

Nivelul suprem de manifestare şi dezvoltare a aptitudinilor e marcat prin noțiunile de *talent* şi *geniu.*

Aptitudinile se clasifică în: a) *generale*, necesare pentru mai multe tipuri de activitate, de exemplu, abilitatea fizică a corpului necesară atît în sport, cît şi în dans sau în alte activități bazate pe mişcare corporală; spiritul de observație necesar omului de ştiință, scriitorului, pictorului etc.; reacția mintală necesară în diverse activități ş.a.m.d.; b) *speciale,* necesare unui anumit domeniu: ştiință, muzică, artă plastică, matematică etc.

Aptitudinile nu sînt însuşiri înnăscute, ci se formează în timpul vieții în activitatea respectivă. Aptitudinile se cultivă în baza *predispozițiilor* (spre deosebire de aptitudini acestea sînt de natură *nativă*). Predispozițiile conțin posibilități (potențialități) pentru dezvoltarea aptitudinilor. Ele se manifestă în *înclinații* față de un anumit tip de activitate sau față de mai multe activități. De exemplu, unii compozitori au dat dovadă pronunțat de înclinații şi pentru alte arte – pictură, actorie, literatură: e cunoscut cazul lui Chopin care manifesta calități actoriceşti, lui Wagner pentru literatură, iar Leonardo da Vinci era pictor, scriitor, filozof, inventator, om de ştiință. Adică, se face prezentă în anumite cazuri o polivalență a aptitudinilor. Înclinațiile sînt primul şi cel mai timpuriu indice al aptitudinilor care se nasc. E necesar de a descoperi cît mai devreme predispozițiile copilului pentru a-i forma direcționat aptitudinile respective.

Aptitudinile artistice sînt sensibile la procesul educației din copilărie şi se manifestă în unul sau mai multe domenii ale artei, iar în cadrul unei arte – în unul sau mai multe genuri de activitate. Dintre aptitudinile artistice cel mai devreme se manifestă la copii *aptitudinile muzicale*, care se bazează pe:[354] sensibilitatea auzului muzical (receptivitatea lui la sunet, la lumea sonoră), simțul ritmului, reacția

[354] După: *Dicționar Enciclopedic de Psihologie*…. („Aptitudinile”).

emoţională la muzică. Aptitudinile componistice apar cel mai devreme la copiii care ating vîrsta şcolară.

Psihologii dau diferite definiţii aptitudinilor, dar toate arată că esenţa constă într-un *randament superior liniei medii* dintr-un domeniu sau altul de activitate.[355]

Problema muzicalităţii şi a aptitudinilor muzicale este una din problemele centrale ale cercetărilor muzical-psihologice. De menţionat că ea este şi una din cele mai complexe probleme, diverse aspecte ale căreia provoacă discuţii pînă în prezent. Ce este muzicalitatea? Este ea o sumă de aptitudini muzicale separate şi „autonome" sau este o construcţie integră care nu se supune divizării? Dacă este o complexitate de aptitudini, atunci care sînt componentele ei? Muzicalitatea este un fenomen ereditar, înnăscut sau dobîndit, ori este un rezultat al interacţiunii acestor trei factori? Este oare muzicalitatea caracteristică tuturor oamenilor sau numai unora aleşi? Cum poate fi măsurată muzicalitatea? Care sînt legităţile dezvoltării ei şi poate fi ea oare prognozată? Aceste probleme se află încă în discuţie în majoritatea lucrărilor consacrate problemei muzicalităţii.

3.4.2. Cercetări asupra aptitudinilor muzicale

Cercetările asupra problemei aptitudinilor muzicale au început încă în secolul al XIX-lea prin lucrările lui C. Stumpf (1883, 1890), T. Billroth (1895), A. Faist (1897), M. Meyer (1898) ş. a.

A. Faist reducea muzicalitatea la simţul intervalelor, C. Stumpf şi M. Meyer la capacitatea de a analiza (auditiv) acordurile. G. Révész o considera mult mai complexă, dar sub forma unui sistem unitar şi care nu se supune analizei. După Révész, muzicalitatea include în sine, pe lîngă alte însuşiri, facultatea de delectare estetică prin muzică, capacitatea de a intra în dispoziţia ei, de a prinde forma şi construcţia frazei, simţul subtil al stilului. K. Seashore, dimpotrivă, interpreta muzicalitatea ca o sumă de „talente" separate, fără legătură între ele, clasificîndu-le în 5 grupe mari: senzaţia şi percepţia auditivă, acţiunea muzicală (actul muzical propriu-zis), memoria muzicală şi imaginaţia muzicală, intelectul muzical, simţirea muzicală (simţul muzicii). Însă, după Seashore, baza muzicalităţii o constituie

[355] A se vedea, de exemplu: Zisulescu Ştefan. *Aptitudini şi talente*. Bucureşti, 1971, p. 8-9 ş. a.

aptitudinile muzicale senzoriale, care pot fi de diferit grad la diferite persoane şi care pot fi măsurate cu ajutorul unor teste. Seashore este autorul primului sistem de teste pentru măsurarea aptitudinilor senzoriale şi întemeietorul unei întregi direcții de cercetări, unde muzicalitatea este tratată în special din punct de vedere al caracteristicilor ei senzoriale (acustic-psihofiziologice).

N. Rimsky-Korsakov diviza aptitudinile muzicale în două grupe: tehnice (necesare pentru interpretarea la un anumit instrument sau pentru cînt vocal) şi auditive (sau auzul muzical propriu-zis). H. König a clasificat aptitudinile muzicale după tipurile de activitate muzicală. C. Lamp şi N. Keys propuneau de a lua ca bază în clasificarea aptitudinilor muzicale „aptitudinea specifică” de executare la diferite instrumente muzicale. I. Kries considera că muzicalitatea are trei aspecte: intelectual, emoțional, creativ, însă între ele poate exista o anumită disproporție: aptitudini de creație foarte bune pe lîngă o memorie slabă, o pasiune mare pentru muzică alături de un auz slab.

Printre cercetările consacrate aptitudinilor muzicale se evidențiază lucrarea lui B. Teplov *Psihologia aptitudinilor muzicale*. Autorul propune o originală concepție a muzicalității. El lansează noțiunea de *dar* (*har, talent)* muzical care, fiind o structură complexă, se află în funcție de îmbinarea unor aptitudini generale şi speciale, mai exact – în funcție de aspectul *calitativ* al acestei îmbinări. Printre însuşirile generale ale darului muzical el numeşte forța, bogăția şi inițiativa imaginației, bogăția imaginilor vizuale, precum şi atenția, voința şi alte însuşiri generale ale omului.

Aptitudinile muzicale în îmbinarea lor specifică Teplov le-a definit prin termenul de „muzicalitate”. Aceste aptitudini speciale autorul le divizează în principale (fără de care activitatea muzicală n-ar fi posibilă) şi secundare (care sînt mai puțin importante, dar care au, totuşi, o influență considerabilă în unele activități muzicale). Exponentul (indicele) de bază al muzicalității constituie, după Teplov, „sensibilitatea emoțională” (receptivitatea, rezonanța, răspunsul, ecoul emoțional) la muzică. Centrul muzicalității omului îl constituie anume această însuşire.

În calitate de aptitudini muzicale principale Teplov numeşte: auzul muzical melodic (tonal, pe linia „sus-jos”), simțul ritmului şi auzul muzical intern (reprezentările auditive). În grupa aptitudinilor secundare el a inclus: auzul timbral, auzul dinamic (intensitatea sonorității), auzul armonic şi auzul absolut.

Teplov argumentează legătura indisolubilă între aptitudinile nominalizate şi latura emoţional-auditivă a muzicalităţii. Trăirea muzicală profundă se află în raport de priceperea de a diferenţia perceptiv caracteristicile elementelor pînzei sonore: înălţimea, intensitatea, culoarea sunetului. În acelaşi timp, fineţea auzului se dezvoltă în raport de faptul cît de puternic şi profund este trăită muzica.

Din punct de vedere psihologic şi pedagogic este importantă următoarea afirmaţie a lui Teplov: dezvoltate în unele cazuri neuniform, aptitudinile muzicale se compensează reciproc. Aşadar, este important nu atît aspectul calitativ al aptitudinilor, adică simpla lor prezenţă, cît îmbinarea lor calitativă.

E. Willems reiese în clasificarea aptitudinilor muzicale din elementele de bază ale expresivităţii muzicale – melodie, armonie, ritm. El le numeşte „elemente ale vieţii” care, pătrunzînd în om în momentul contactului cu muzica, declanşează reacţii fiziologice, emoţionale şi intelectuale. E. Szeghy în calitate de componente ale muzicalităţii numeşte: simţul ritmic, auzul melodic, auzul armonic, auzul polifonic, auzul tonal, auzul intern.

În cercetările actuale ale autorilor americani se profilează tendinţa de a evidenţia în calitate de aspect special (chiar central) aspectul intelectual, cognitiv-raţional al muzicalităţii. Se are în vedere însuşirea de a observa şi diferenţia transformările sonore (de ordin tehnic) din interiorul textului muzical. E vorba, într-un fel, de includerea activă a judecăţii, a calculului, a gîndirii operative. Printre autori numim: D. Sergeant, S. Roche, G.Thatcher, K. Karma ş. a. R.Schuter-Dyson şi C. Gabriel, de exemplu, scriu: „Termenul de „auz muzical” trebuie, desigur, să conţină nu numai sistemul senzorial şi perceptiv, dar şi forţa de integrare şi interpretare a creierului uman”.[356] Accentuînd importanţa componentului intelectiv în structura muzicalităţii, autorii sus numiţi, în acelaşi timp, evidenţiază aspectul emoţional ca fiind, totuşi, esenţial. „A vorbi doar despre capacitatea de a percepe şi înţelege muzica şi de a o executa doar sub formă de tehnică înaltă înseamnă a scăpa din vedere esenţialul – fenomenul muzical ca artă. Întotdeauna simţi forţa ei vrăjitorească de a te încînta şi cuceri”.[357]

---

[356] Shuter-Dyson R., Gabriel C. *The Psychology of Musical Ability*, New-York, 1981, p.193.
[357] Idem, p. 24.

Sînt semnificative datele obţinute de R. Tredgold cu copii handicapaţi. 8 din 33 de aceşti copii „dispun de talent muzical”. Ei pot avea un auz absolut, o bună memorie muzicală, pot să cînte la auz la diferite instrumente muzicale, pot să recunoască o melodie etc. Dar, după afirmaţia lui D. Rife şi L. Snyder, astfel de copii nu sînt în stare să compună muzică şi puţini din ei pot învăţa s-o citească. Explicaţia, probabil, constă în fenomenul asimetriei funcţionale a emisferelor cerebrale: pentru a compune (ne referim la aspectul „tehnic” al compunerii, adică la structurarea şi punerea în pagină a celor compuse), a scrie şi a citi note este nevoie de serviciile emisferei stîngi, care aici sînt deficitare. D.Viscott a observat că „talentul muzical” la aceşti copii nu se dezvoltă (chiar în cazul cînd ei sînt învăţaţi să cînte la instrumente muzicale). Autorul ajunge la concluzia că educarea aptitudinilor muzicale se află în raport de dezvoltarea celor intelectuale.

Unii autori consideră că în structura muzicalităţii trebuie inclusă şi memoria muzicală cu funcţia ei de a integra reprezentări muzicale specifice (R. Drake). După opinia lui Drake rolul memoriei muzicale în muzică, ca artă temporală, este important. Despre importanţa memoriei muzicale au mai vorbit Seashore, Teplov, Meyer, Gordon şi alţii.

Printre componentele importante ale muzicalităţii unii autori (M. Aranovski, A. Sohor, L. Barenboim, G. Ţîpin) numesc gîndirea muzicală (ca element specific).

În rezultatul analizei interpretărilor date aptitudinilor necesare pentru a face muzică ajungem la concluzia că muzicalitatea „deplină” include în sine întregul diapazon de însuşiri muzicale ale omului – de la simţul elementar al muzicii pînă la gîndirea muzicală. Noi evidenţiem, însă, *trei aptitudini* a) suficiente pentru a face muzică (fie şi la nivel elementar) şi b) fără de care nu se poate face muzică sub nici o formă. De aceea, le considerăm *primare şi fundamentale*. Acestea sunt:

- *simţul ritmic,*
- *auzul melodic,*
- *sensibilitatea emoţională la muzică.*

Şi aceasta din următoarele considerente. Elementele materiale prime ale muzicii sînt *melodia şi ritmul*: din ele putem alcătui cea mai simplă muzică (iar fără ele nu este posibilă nici un fel de muzică). Celelalte elemente – armonia, timbrul, dinamica etc. – fie şi

importante, vin în mod *suplimentar* la fazele ulterioare pentru a o îmbogăți, dezvolta etc. Dar, totuşi, pentru a face muzică ritmul şi melodia nu sînt de ajuns. Pentru că chiar dacă ar exista în spațiu o melodie ritmizată, fie şi în mod ingenios, „perfect" etc., dar n-ar exista omul (interiorul lui) care să poată aprecia această muzică, care să-i poată zice anume „muzică", adică ceva frumos, emoționant, cuceritor etc., ea ar rămînea doar ca fenomen acustic-sonor al realității obiective şi nicicum fenomen artistic. De aceea, *sensibilitatea umană* este al treilea element prim, fundamental şi indispensabil al muzicii (pe lîngă ritm şi melodie).

Am putea adăuga aici şi *auzul intern*, dar înțeles nu în sens „tehnic" – ca facultate de reprezentare a imaginilor sonore, dar ca *auz-simț*, ca modalitate de trăire a muzicii în interior. În acest sens, auzul interior este *auz-trăire* şi nu doar auz-reprezentare. (Ca atare, pentru omul obişnuit, nemuzician de profesie, auzirea interioară a muzicii – care se produce deseori absolut spontan, pe neaşteptate pentru el, fredonînd-o „cu interiorul" – se prezintă anume ca auzire-trăire şi nu ca reprezentare mintală de sonorități specifice muzicale). Memoria, gîndirea muzicală şi alte aptitudini „superioare" (în sensul lor specific, sonor-tehnologic) sînt necesare pentru a face muzică sub aspect profesionist. În acelaşi timp, reamintim, aptitudinile muzicale dispun de capacitatea de a se compensa reciproc.

În funcție de prezența aptitudinilor muzicale în cadrul contactului omului cu arta muzicii (sub diverse aspecte şi la diverse nivele) noi propunem diferențierea lor în două aspecte: 1) aspectul *tehnic* şi 2) aspectul *artistic*. Prin aspect *„tehnic"* subînțelegem capacitățile auditive ce țin de orientarea în *substratul acustic,* pur sonor al muzicii, ce țin de latura formativ-constructivă a ei, adică de organizarea *materială* a fenomenului sonor-muzical. Aspectul *„artistic"* ține de orientarea în *latura de conținut*, în sfera *emoționalului* muzical, adică ține de receptarea *liniei poetice* a discursului sonor, prinderea *imaginii artistice* a lucrării.[358]

Primul aspect, avînd mai mult o nuanță „rațională", îşi desfăşoară activitatea în cadrul emisferei stîngi. Al doilea, cel poetic-muzical – în cadrul emisferei drepte. De aici, gîndirea muzicală „tehnică" („gramaticală") s-ar produce pe „orizontală", „rectiliniu",

[358] Lucrul acesta se va prezenta sub o formă mai clară în continuare, cînd vom analiza aptitudinile muzicale în parte.

cea „artistică" („poetică") – pe „verticală", polietajat şi polisemantic. Prima ar fi de natură *diacronică,* a doua – de natură *sincronică.*

Calitatea „emoțională" a muzicalității se sprijină şi colaborează cu calitățile general-artistice ale omului. Pentru a simți şi trăi fenomenul muzical ca artă (şi nu doar ca „tehnică sonoră") sînt necesare şi alte însuşiri artistice, ca de exemplu: expresivitate interioară (un suflet plin de „expresie"), o viață interioară bogată, plină de evenimente spirituale de diferit gen, o putere a sufletului în scopul ieşirii din"chingile" intereselor şi problemelor efemere ale existenței, un simț deosebit al lucrurilor, al vieții, o imaginație bogată şi activă, trăiri interne profunde etc.

În învățămîntul muzical de toate nivelele se observă, de obicei, o înclinație spre aspectul tehnic-formal al activității muzicale, iar prin aceasta, şi a cultivării aptitudinilor muzicale ale persoanelor instruite. Prin preocuparea, în principal, de latura interpretativă are loc marginalizarea sau chiar neglijarea cultivării aptitudinilor de trăire a muzicii, a sensibilității emoționale, acestea fiind, reamintim, baza muzicalității şi, în general, a rațiunii de a face muzică.

Aşadar, aptitudinile considerate de gîndirea comună ca fiind „secundare" în actul muzical, se prezintă, în realitate, a fi obligatorii şi importante, intrînd ca parte indispensabilă în structura muzicalității.

Conform *principiului priorității* în realizarea actului muzical, am putea vorbi de două tipuri de aptitudini muzicale:[359] 1) aptitudini *de bază,* fără de care activitatea muzicală nu poate avea loc sub nici o formă,[360] acestea fiind: simțul ritmic, auzul melodic şi auzul interior (ca sensibilitate emoțională la muzică sau ca trăire a muzicii; 2) aptitudini *„secundare" (sau speciale),* care completează acest nucleu primar şi care sînt necesare pentru a face muzică sub aspect profesionist, acestea fiind: auzul timbral, auzul armonic, auzul dinamic, auzul polifonic, memoria muzicală.

Aptitudinile muzicale mai pot fi clasificate şi *după tipul (forma) de activitate muzicală*, diferențiind, astfel: *aptitudini generale*, necesare pentru toate tipurile de activitate muzicală şi *aptitudini*

---

[359] Subliniem, că această clasificare (precum şi orice alt gen de clasificare) este relativă şi convențională, ea făcîndu-se în scopuri ştiințifice şi didactice. În procesul muzical viu totul se află într-o strînsă şi indisolubilă stare.

[360] Situație greu de imaginat, pentru că o persoană care n-ar fi capabilă să comunice cu muzica absolut sub nici a formă, cel puțin sub formă de audiere, ar fi greu de întîlnit.

specifice, necesare unui anumit tip de activitate: compunere, interpretare (instrumentală, vocală, dirijorală), audiere.

Aptitudinile muzicale, reamintim, se află în legătură cu alte calități psihice ale personalității, cu care conlucrează: imaginația, gradul de inteligență, artistismul general, tipul de gîndire etc.

Muzicalitatea (ca termen distinct) este tratată ca fenomen *calitativ* (= muzi+calitate), şi nu cantitativ. Ea nu este o sumă de aptitudini, fie şi dintre cele mai importante, ci o *îmbinare* specifică a acestora. Anume factorul „calitate" permite recuperarea lipsei unei sau altei aptitudini prin alte aptitudini-surori în actul viu muzical. Elementul esențial care vorbeşte despre prezența sau lipsa unei anumite muzicalități este sentimentul muzical (simțul muzicii). Prin *sentiment muzical* înțelegem o facultate intuitivă a omului de a prinde-sesiza fenomenul sonor-muzical ca element specific al realității umane, de natură vibrant-afectivă, producător de senzații-trăiri specifice, inconfundabile şi irepetabile, sub formă de mişcări meloritmice, armonii sonore etc., prezente viu în întreaga ființă psihofizică.

3.4.3. Caracteristici ale auzului muzical

3.4.3.1. Auzul melodic

A. *Auzul melodic-tonal (sau melodic-"vertical"[361])*

E vorba de simțul *înălțimii sonore*. Această însuşire a auzului muzical (sau acest tip de auz melodic) este legat, psihofiziologic, de voce, de motorica (reacția) vocală. Chiar şi atunci cînd nu cîntăm cu vocea corzile vocale vibrează la unison cu muzica audiată sau cîntată la un instrument (aceasta se produce şi atunci cînd citim partitura doar cu ochii). Acest lucru are loc şi în cazul activității auzului interior, atunci cînd fredonăm lăuntric o anumită muzică.

Cea mai firească şi productivă cale de cultivare a auzului melodic-intervalic este cîntul vocal, după care ar urma intonarea la

[361] Considerăm că această manifestare a auzului ar mai putea fi definită şi ca „auz *sonor*-vertical", pentru că astfel s-ar evidenția mai exact esența lui – e vorba anume de simțul înălțimii sunetelor (a sonorității) şi a relațiilor lor intervalice. Aici încă nu putem vorbi în sens direct de „melos", acest lucru producîndu-se doar în cadrul unei întinderi (unui şir extins) de sunete.

instrumentele muzicale cu sistem netemperat – instrumentele cu coarde şi cele de suflat. Acest lucru poate deveni mai problematic de realizat în cazul instrumentelor cu sistem temperat – pian, acordeon, unde înălțimea sunetului este dată de-a gata.

B. *Auzul melodic-intonațional (sau melodic-"orizontal")*

Aceasta este o altă manifestare a auzului melodic prin care se subînțelege perceperea *liniei* melodice ca discurs, ca structură orizontală semantică.[362] În practica muzicală largă prin „auz melodic" se subînțelege, deseori, doar primul aspect (A). Conform opiniilor specialiştilor acest aspect – gradul de exactitate (de „curățenie") a intonării sunetelor, adică precizia reproducerii lor sonore (ca entități fizice cu frecvența lor proprie, măsurată în herzi) ține de manifestarea auditivă *elementară* (dar absolut obligatorie, desigur) a auzului. Gradul *superior* al auzului melodic ține de categoriile de ordin artistic, de caracterul (dispoziția) intonării-executării melosului ca exponent al conținutului, al aspectului poetic al lucrării, ține de tensiunea emoțional-psihologică a liniei sonore. În acest sens în cazul al doilea (B) al manifestării auzului melodic mişcarea sonoră se percepe nu ca sunete izolate, ci ca intervale-intonații care exprimă o anumită stare psihologică. Conform clasificării deja cunoscute putem vorbi aici (dar, iarăşi, convențional) de aspectul „tehnic" şi de aspectul „artistic" al auzului melodic.

Auzul melodic-intonațional se manifestă în toate tipurile de activitate muzicală:

- *de compunere* a muzicii: o melodie inspirată se naşte în conştiința compozitorului anume ca o linie semantică unitară, ca „idee" muzicală închegată şi nu ca sunete sau intervale aparte (aici putem vorbi de un substrat protointonațional, de o mişcare anterioară sonoră ascunsă, ce precede naşterea motivului muzical propriu-zis; şi această mişcare este nu numai de ordin formativ-muzical, ca pură sonoritate,

[362] Aici s-ar putea consulta lucrarea lui B. Asafiev *Музыкальная форма как процесс*" (prima ediție – Moskova, 1947), dar şi alte lucrări ulterioare, derivate din această fundamentală şi clasică, în problema intonației muzicale, lucrare ca, de exemplu: *Интонация и музыкальный образ*. Ред. Б.Ярустовский, Москва, 1965; Орлова Е. *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*, Москва, 1984.

dar şi de ordin emoţional: melodiile apar din interior în primul rînd ca vibraţie afectivă, care apoi iau forma materială de sunet);

- *de interpretare:* interpretul obţine, prin sunetele emise, expresii, „tensiuni” sonore, dar nu numai înşiră sunete;[363,364]

- *de audiere:* ascultătorul percepe, la rîndul său, sonorităţi-expresii, sonorităţi-sensuri, percepe melodia anume ca melodie, cu chipul-caracterul său irepetabil.

Aici putem vorbi de auzirea muzicii în perspectivă „liniară” (ca linie semantică) – calitate de o importanţă excepţională pentru muzician.

3.4.3.2. Auzul polifonic

În temei, am putea vorbi de auzul polifonic ca o însuşire a auzului melodic deoarece discursul, la fel, se desfăşoară pe orizontală. Afirmaţia este corectă, dar numai parţial. Pentru că aici se impune auzirea pînzei sonore şi pe verticală, în totalitatea (ansamblul) vocilor-melodiilor ei.

Auzul polifonic este capacitatea auzului muzical de a percepe (urmări) în unul şi acelaşi timp cîteva linii sonore independente (relativ) în împletirea lor semantică. Auzul polifonic înaintează exigenţe avansate faţă de volumul atenţiei auditive, de capacitatea *de diferenţiere* şi, în acelaşi timp, de *sinteză sonoră* (pe orizontală şi verticală). Fiecare linie a lucrării îşi duce discursul său autonom. Ea trebuie auzită (la audiere) şi redată (la interpretare) în modul cel mai clar, reliefat.

Ca aptitudine avansată, auzul polifonic necesită cultivare direcţionată şi îndelungată în procesul instruirii muzicale prin metode speciale. În practica instruirii muzicale această problemă rămîne a fi, de multe ori, lăsată în umbră neacordîndu-i-se atenţia cuvenită. Din acest motiv, lucrările cu caracter polifonic mult mai tîrziu devin

[363] Nu înzadar în practica instruirii instrumentale – de exemplu, pianistice – se recurge la metode „vocale” (A se vedea: Овчинников М. *Опыт использования в фортепианном классе вокально-хоровых навыков учащихся*. În: *Вопросы музыкальной педагогики*, Москва, 1984, том 5. С. 77-82).

[364] Cunoscutul pedagog-pianist S. Savşinsky scrie: „Desenul melodic şi intervalica lui trebuie trăite de pianist. Dacă pianistul la fel de uşor păşeşte în melodie la un interval apropiat sau îndepărtat, dacă el rămîne indiferent la faptul, va fi acesta un interval consonant sau disonant etc., aceasta înseamnă că el nu aude expresivitatea melodiei" (Citat după: Цыпин Г. *Обучение игре на фортепиано*, Москва, 1984).

înţelese şi îndrăgite de elevi. Gîndirea polifonică, însă – lucru ce trebuie menţionat aparte – constituie tipul de gîndire muzicală superioară. Doar cel ce interpretează (şi aude) adecvat lucrări de factură polifonică este considerat ca muzician (şi ascultător) format pe deplin.

3.4.3.3. Auzul armonic

Acest tip de auz muzical mai poate fi numit auz „acordic” – auzirea sonorităţilor în construcţii verticale (sincronice). Auzul armonic, ca şi cel polifonic, este considerat ca aptitudine muzicală de grad superior în evoluţia muzical-auditivă.

Auzul armonic – conform datelor experimentale – poate rămînea în dezvoltarea sa în urma auzului melodic. De exemplu, experimentarea pe o melodie a diferitor armonizări a lăsat „inert” auzul copiilor incluşi în experiment. Reacţia la armonia pînzei sonore începe aproximativ din clasa a III-IV-a, adică de la vîrsta de 10-12 ani.

Conform unor concepţii larg răspîndite (Iu. Tiulin[365] ş. a.), perceperea armoniei muzicale (respectiv, auzul armonic) conţine două momente: a) sesizarea *funcţiilor modale* ale acordurilor, b) receptarea *caracterului („dispoziţiei”)* verticalităţii acordice muzicale *în derularea sa*, adică a expresiei artistice. Astfel, diferenţiem şi aici două tipuri (manifestări) ale auzului armonic: 1) auz armonic pe verticală („static”): acordul ca unitate armonică propriu-zisă, ca îmbinare (conjugare) a sunetelor pe verticală; 2) auz armonic pe orizontală („procesual”): mişcarea „pe linie” a acordurilor şi succesiunilor armonice în dinamica lor semantică, „dramaturgică”.[366]

Structurile acordice ale lucrării muzicale nu sînt doar construcţii sonore „abstracte”, ci, în primul rînd, o linie expresivă de natură afectivă, care declanşează senzaţii ca reacţie estetică la fondul („fonismul”)[367] sonor. Funcţiile acordice nu sînt doar funcţii sonore

---

[365] Тюлин Ю. *Учение о гармонии*. Москва, 1966; Тюлин Ю. *Краткий теоретический курс гармонии*. Москва, 1978; Тюлин Ю., Привано Н. *Теоретические основы гармонии*, Москва, 1965.

[366] De exemplu, acordul de dominantă în cadrul perioadei (adică a unei „povestiri” muzicale) e perceput de auz ca „întrebare”, iar acordul de tonică – ca „răspuns”; cadenţa (T – S – K6/4 – D) – ca „încheiere”, apropiere de final etc.

[367] Termenul de „fonism” (ceea ce-ar însemna un fel de „fundal sonor”) este propus de Iu. Tiulin.

(adică formativ-tehnice), dar, totodată, funcţii de ordin psihologic. În practica muzicală, însă, perceperea (şi dezvoltarea deprinderii de percepere) a expresivităţii armonice a lucrării rămîne în umbră, pe cînd ea constituie o importantă componentă (iar în unele stiluri şi la unii compozitori, o componentă indispensabilă) a poeticii generale a lucrării, aprofundînd conţinutul, reliefînd nuanţe de sens absolut inedite.

3.4.3.4. Auzul timbro-dinamic[368]

Auzul timbro-dinamic este manifestarea auzului vizavi de caracteristicile timbrale şi dinamice ale sonorităţii muzicale. E vorba de sesizarea coloristicii, a paletei cromatice a discursului sonor. Sunetul poate fi variat – ca modalitate de executare vie – la nesfîrşit: putem obţine un sunet „cald” sau „rece”, „luminos”, „deschis” sau „sumbru”, „viu”, „aprins” sau „mat”, „aspru” sau „moale” etc.

Auzul timbro-dinamic se consideră a fi una din manifestările avansate ale auzului muzical, deoarece natura lui presupune operarea, în special, cu categorii de ordin artistic-estetic, muzical-poetic şi nu doar tehnic-sonor. Prezenţa (şi cultivarea) auzului timbro-dinamic este importantă în toate formele de activitate muzicală, începînd cu audierea muzicii, dar deosebit de important este rolul lui în interpretarea muzicală. Culoarea (timbrul) sunetului ţine, la fel, de bogăţia lui armonică (adică de prezenţa armonicilor în componenţa lui). Lucrul acesta capătă o însemnătate aparte în formarea-emiterea sunetului vocal, precum si la instrumentele de suflat.

Valoarea auzului timbral a crescut de la muzica romanticilor încoace (Wagner, Liszt ş. a.). Pînă la romantici muzica (şi, respectiv, auzul) nu presupunea diferenţieri timbrale şi dinamice atît de variate şi subtile.

Gradaţia timbrală nu se supune unor măsurări cantitative exacte. Dacă intensitatea (dinamica) sunetului permite operarea cu termeni de natură cantitativă („tare”, „încet, „mai tare”, „mai încet” etc.), atunci timbrul poate fi doar descris-explicat calitativ şi comparat cu categorii de ordin extramuzical. De exemplu, profesorul cere

---

[368] Examinăm în comun aceste două manifestări – timbrală şi dinamică – ale auzului muzical deoarece ele se află în strînsă interdependenţă: culoarea sunetului în măsură hotărîtoare ţine de caracterul (puterea, modalitatea) emiterii lui, fie vocal, fie instrumental.

elevului: „Cîntă mai legat, mai moale, adaugă puțină căldură în melodie”.

În cazul aspectului timbro-dinamic al sonorității auzul nostru ca şi cum se ridică deasupra sunetelor propriu-zise (ca entități fizice-materiale), face abstracție de anumite imperfecțiuni ale instrumentului sau vocii sesizînd calități sonore care, de fapt, lipsesc. De exemplu, interpretarea „legato” la pian: auzul prinde în mod firesc o linie neîntreruptă, cu toate că această linie, în realitate, nu există (pianistul emițînd, de fapt, o linie „punctată” – sunetul pianului se stinge repede după emiterea lui).[369]

3.4.3.5. Auzul interior (reprezentările muzical-auditive)[370]

Vizavi de reprezentările muzical-auditive, care în majoritatea cercetărilor muzicologice se identifică cu noțiunea de „auz intern”, există opinii destul de contradictorii la prima vedere. A) Unii specialişti tratează această însuşire a auzului muzical ca aptitudinea de a *reproduce* în conştiința auditivă interioară combinări şi îmbinări sonore percepute anterior. B) Alții înțeleg prin auz intern acea latură a lui, care ține de o anumită *libertate* în operarea cu reprezentări auditive (nu numai capacitatea de a ne imagina sunete şi combinații sonore, dar şi capacitatea de a opera liber cu cele deja achiziționate). C) A treia grupă de autori atribuie auzului intern funcția de imaginare a *noilor* „subiecte” (sonorități) muzicale. Pe poziția (C), de exemplu, se află psihologul S.L. Rubinstein, care consideră că auzul muzical în sensul larg al cuvîntului iese, în fond, nu numai în afara limitelor senzațiilor, dar şi ale percepției. [371]

---

369 A se vedea, drept exemplu, *Preludiul nr. 4 în mi-minor* de Fr. Chopin.

370 Reamintim, că prin *reprezentare* în psihologie se subînțelege imaginea obiectului sau fenomenului ce nu acționează în momentul dat asupra organelor de simț. Reprezentările sînt *imaginea secundară* a obiectelor şi fenomenelor, păstrată în memorie; ele sînt reactualizarea *urmelor* imaginilor senzoriale anterioare (primite în mod direct de către organele de simț prin senzații/percepții).

371 Într-un anumit sens, observăm noi, lucrul acesta ar putea fi acceptat, dacă e să ne referim, de exemplu, la auzul compozitorului – adică la însăşi creatorul muzicii. Melodiile (sonoritățile) absolut noi, inedite, se nasc în sensul direct al cuvîntului de undeva din interior – sonorități care n-au mai răsunat niciodată nicăieri. După aceea abia ele sînt exteriorizate (puse în partitură, cîntate etc.). Percepția/senzația, însă (reamintim), constituie în sine receptarea fenomenului-obiectului pe direcția „din

Cele trei opinii expuse, care par a fi la prima vedere diferite şi independente una de alta, nu sînt altceva decît *trei faze* ale evoluției auzului intern.[372] Aşadar, auzul intern este o facultate de natură evolutivă, ea se dezvoltă în activitatea muzicală şi progresează de la forma sa inferioară la cea superioară. Observăm, că în toate aceste trei cazuri este prezent un moment comun – tratarea auzului intern ca o capacitate specifică de *imaginare* şi *trăire a muzicii fără sprijin pe sunarea ei acustică exterioară.*

Orice activitate muzicală necesită nu doar o reproducere mecanică, „rece” a unor structuri sonore, ci presupune o tratare personală, o interpretare interioară, o atitudine creativă. Şi aici în ajutor vine auzul intern. Auzul intern este un fenomen de natură complexă, incluzînd în sine toate aspectele auzului muzical: melodic, ritmic, armonic, dinamic, timbral etc. „În sens strict muzical, scrie R. Sessions, Beethoven nu a fost niciodată surd. El era capabil să audă sunetele în mod imaginar, „intern”, la fel de bine ca şi oricare altul. Imaginația sa muzicală nu numai că a crescut ca forță, dar s-a dezvoltat exact în anii surzeniei sale totale”.[373]

Este constatat fenomenul fredonării audibile ca act involuntar. Aceasta constituie o formă de manifestare (exteriorizare) a auzului intern. Poate apărea întrebarea dacă acest fredonat poate fi numit muzică – adică, cînt adevărat. Răspunsul este afirmativ din următoarele considerente. Cu toate că la suprafață apare doar un fel de „murmur” sonor, aparatul vocal şi rezonator iau poziția adecvată cîntului adevărat. Totodată, are loc trăirea interioară a muzicii fredonate, ceea ce şi este esențial în actul muzical.

Deoarece auzul intern ține de „imaginarea” sonorităților, el mai este identificat uneori cu ceea ce se numeşte *imaginație muzicală*.

---

exterior spre interior” (adică invers situației descrise mai sus).

Exemplificăm printr-un caz real care ar vorbi în favoarea acestei afirmații. O cunoştință a subsemnatului de profesie inginer mi-a pus odată întrebarea: „Ca specialist în muzică, răspunde-mi, te rog, la o problemă care mă frămîntă: un poet, de exemplu, cînd scrie o poezie sau un pictor cînd pictează un tablou se bazează pe ceva care se vede – cuvintele, imaginile redau lucruri reale, vizibile, concrete etc., adică lucruri care există undeva (în natură). *Dar de unde ia compozitorul melodiile, căci ele nu sînt nicăieri*?”. M-a frapat această „intuiție muzical-psihologică” a unei persoane ne-muzician.

[372] Цыпин Г. *Op. cit.* p. 73

[373] Sessions R. *Op. cit.* p. 24.

Lucrul acesta poate fi acceptat dacă ne referim, în special, la aspectul (C) al auzului interior.

3.4.3.6.Auzul (simțul) modal

E vorba de facultatea de a percepe sunetele muzicii (melodiei) sub aspectul *tensiunii* lor *gravitaționale* (*tendința* sunetelor/acordurilor unul spre altul: cele instabile spre cele stabile). Muzica o fac nu sunetele (acordurile) luate în parte, dar relațiile dintre ele – relația de încordare-destindere, acumulare-dizolvare de energie etc. Sunetele (acordurile) sînt vii doar în cadrul modului respectiv. În afara modului ele sînt doar sonorități abstracte, obiecte acustice. Simțul adevărat al muzicii de aici porneşte. Tensiunea, energia, forța, vraja ei se datorează, în mare parte, modului, tensiunii modale. Deoarece e vorba de o însuşire „ascunsă” de a putea sesiza-simți această relație dintre sunete (relație, la fel, „ascunsă”, invizibilă şi care nu poate fi pusă în pagina partiturii), aptitudinea în discuție mai este definită nu „auz modal”, dar „*simț* modal”. Dezvoltarea auzului modal este foarte importantă pentru a simți muzica anume ca muzică, ca tensiune psihică, ca energie.

3.4.3.7. Simțul ritmic

Ritmul, după cum am menționat, este unul din elementele centrale ale muzicii. Am putea afirma, într-un sens, că muzica ar începe de la ritm. Pentru că o anumită succesiune ritmică doar pe un singur sunet fără o înălțime exactă deja creează simțul a ceva muzical. Elementul melodic la fel este considerat ca primar (fondator), dar dacă un ritm fără melodie ar putea induce la noțiunea de muzică, atunci nişte sunete emise (auzite) separat fără nici o organizare ritmică n-ar constitui nici un fel de muzică. În acest sens, simțul ritmului muzical constituie una din aptitudinile muzicale de bază. Această calitate a muzicalității este numită „*simț*”, dar nu „auz”, deoarece constituie în sine anume un simț, se fondează pe o simțire-intuire subconştientă a derulării organizării sonore.

Ritmul (în general, iar cel muzical în special) se prezintă sub două aspecte: a) *tehnic-fizic,* ca principiu organizator, b) *psihic*, ca declanşator de stări afective. Aceste aspecte îşi au originea în *timpul fizic*, *astronomic* şi – în *timpul psihologic*.

Despre ritmul muzicii s-a scris mult, poate mai mult decît despre alte elemente ale ei. Însă pînă în prezent problema ritmului stîrneşte discuții aprinse, rămînînd, în multe privințe, neclarificată pînă la capăt.

Deşi simțul ritmic este una din calitățile fundamentale ale muzicianului, cultivarea lui în practica muzicală întîmpină serioase dificultăţi. Unii autori privesc chiar sceptic la perspectiva dezvoltării simțului ritmic. Aceste dificultăţi sînt condiționate de următoarele considerente. În primul rînd, această aptitudine este „simţ", iar simțul se cultivă greu. În al doilea rînd, în însăşi structura sunetului muzical, ca fenomen complex, durata este o componentă mai puţin fixă, măsurabilă decît alte componente (ca, de exemplu, melodia).[374] În acest sens B. Teplov scrie: „Dacă elevul va respecta întocmai textul muzical, prin însăşi realizarea acestui lucru va obține linia melodică necesară. Cu totul altfel stau lucrurile, însă, cu ritmul. Dacă elevul va executa întocmai textul muzical, numai prin acest lucru nu va obține în mod automat linia ritmică necesară – el va obține doar o reproducere formală (fie şi fidelă – I.G.) a elementelor ritmice. Elevul care n-a avut anterior reprezentări melodice în rezultatul executării va auzi cel puțin melodia respectivă. Elevul, însă, care nu are, anterior, simțul ritmului, în rezultatul interpretării nu va auzi (mai mult ca atît, nu va simți şi nici nu va reda – I.G.) nici un fel de ritm".[375]

Ca factor important în crearea de dispoziții interioare ritmul iese pe primul plan atunci cînd este vorba de dinamismul şi gradul de intensitate a emoției (adică, atunci cînd este vorba de categoriile de „activ-pasiv", „încordare-destindere" a energiei afective). Chiar şi indicațiile (termenii) de tempo ne vorbesc de acest lucru – *largo, lento, adagio, moderato, allegro, vivo* etc. nu sînt doar viteze, dar caractere. Aşadar, ritmul în muzică (iar de aici şi tempo, ca o categorie derivată din noţiunea de ritm) nu este doar o entitate temporală, dar şi emoțional-expresivă, poetică, artistic-semantică. Gustav Mahler, de exemplu, scrie: "Cum trebuie de dirijat partea a doua din Simfonia pastorală a lui Beethoven? Marcînd fiecare din cele 12 optimi – va fi foarte rar; dirijînd la 4 timpi – va fi foarte repede. Atunci cum? – Cu

[374] Înălțimea sunetelor are o dimensiune exactă – un număr precis de vibrații-herți (de exemplu, nota „LA", octava întîia, are 440 de Hz), pe cînd durata sunetelor în muzică nu se măsoară în secunde (într-un caz o optime, de exemplu, poate dura o secundă, în alte cazuri – în funcție de conținutul lucrării – mai mult sau mai puţin).
[375] Теплов Б.. *Op. cit.* p. 89

simțul naturii”, recomandă dirijorul.[376] Muzicologul B. Asafiev sublinia că ritmul muzical este uşor de simțit, dar greu de definit, de calculat.[377]

O altă însuşire a simțului ritmic-muzical o constituie faptul că în esența sa el este un fenomen de natură, pe de o parte, motorică, pe de alta – formativă, ducînd, prin aceasta, la categoriile de „dinamism”, „dezvoltare”, „dramaturgie” atît a muzicii însăşi (a formei ei), cît şi a trăirii ei psihologice. Trăirea interioară a ritmului muzicii (altfel spus, *trăirea ritmică a muzicii*) întotdeauna este însoțită de anumite reacții motorice, fie vizibile (mişcarea involuntară a corpului, mîinilor, degetelor, picioarelor, capului în momentul sunării unei muzici), fie invizibile (motorica vocală, ritmul respirației, al inimii, secreția diverselor glande etc.).

Emille Jacques Dalcroze, specialist cu autoritate mondială în probleme de ritm şi educație ritmică, consideră că în afara senzațiilor-reacțiilor corporale ritmul muzical în general nu poate fi perceput. La manifestarea şi cultivarea simțului ritmic participă întregul corp.[378]

Totul ce ține de latura ritmică a interpretării muzicale – datorită caracteristicilor simțului ritmic, evidențiate mai sus – poartă un caracter creativ. Notarea muzicală (fixarea în text-partitură) a ritmului constituie un fenomen mai mult de natură aritmetică decît artistică. Încă Hegel observase că însăşi mişcarea în natură nu este o mişcare abstractă, formală, dar ritmurile ei ba îşi accelerează, ba îşi încetinesc mersul.[379] Filozoful a extrapolat această concepție la muzică. El considera că şi în muzică este necesar de a respecta o libertate față

[376] Citat după: Цыпин Г.. *Op. cit.* p. 83.

[377] Această observație s-ar referi la întreaga muzică: muzica e foarte uşor de înțeles, dacă nu încerci s-o analizezi.

[378] Цыпин Г. *Op. cit.* p. 84.

[379] Acelaşi lucru se întîmplă, de altfel, şi în cazul ritmului cardiac: funcționarea după un ritm „metronomic” (adică foarte exact-uniform, ca mecanismul unui ceasornic) al inimii, ar duce, afirmă specialiştii, la întreruperea activității organismului. Mişcarea ritmului cardiac îşi are, după cum vedem, „agogica” sa. Aceasta, considerăm, se află într-o legătură directă (cu toate că neconştientizată, poate, în mod cert) cu ritmul şi agogica muzicală, marcată prin termeni ca, de exemplu „ritenuto”, „accelerando”, „rallentando” etc. De aceea, se vede, este foarte greu (dacă nu chiar imposibil) de cîntat după metronom, ritmul acestui aparat mortalizînd suflul viu al curgerii sonore (nu vorbim, desigur, de cazul cînd metronomul este utilizat dozat în scopuri didactice).

de pedantismul metric şi faţă de „monotonia barbară a ritmului”. Insuficienţa liberei mişcări duce, neapărat, la plictiseală.[380]

3.4.3.8. Auzul absolut

Auzul absolut nu este, de la sine, o categorie muzicală artistică. Auzul absolut – ca facultate de a reproduce sau recunoaşte auditiv înălţimea exactă a sunetelor fără a le compara unul cu altul – ţine de aspectul acustic (fizic) al sonorităţii şi nu de cel emoţional-psihologic. Puţini dintre marii compozitori au avut auz absolut. Aceasta, însă, nu i-a împiedicat să creeaze opere de geniu. Doar circa 1% de persoane umane dispun de auz absolut, cea ce nu constituie pentru ceilalţi un obstacol de a înţelege muzica. Prezenţa auzului absolut este de preferat, dar nu este obligatorie în activitatea muzicală.[381]

3.4.3.9. Auzul emoţional

Graţie faptului că elementul afectiv constituie, după majoritatea cercetătorilor, esenţa a ceea ce se defineşte prin termenul de „muzicalitate”, în literatura de specialitate – cu predilecţie, în cea muzicologică cu înclinaţie psihologică – tot mai frecvent este întîlnit termenul de „auz emoţional”. Ne putem referi, ca exemplu, la lucrarea lui M. Smirnov *Universul emoţional al muzicii*[382], lucrare dedicată problemelor de măiestrie interpretativă pianistică şi în care aspectul psihologic-emoţional al tratării creaţiilor muzicale analizate constituie subiectul principal. Autorul menţionează: „Cartea este dedicată, în special, problemelor conţinutului emoţional al muzicii. De aceea, prima problemă o vedem în cultivarea la orice muzician, la orice amator de muzică a unui sensibil auz emoţional. În fond, anume problema auzului emoţional, a percepţiei emoţionale a artei muzicale se află în centrul lucrării”. Şi în continuare: „Pentru a ne aprofunda şi sensibiliza perceperea muzicii, este util de a reflecta asupra corespondenţei între procesele muzicale şi fenomenele psihice, de a coordona tratarea muzicii cu legile obiective ale naturii şi ale psihicului

[380] Hegel Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*, 2 volume, Bucureşti, 1966.

[381] O analiză detaliată a problemei auzului absolut o dă C.A. Ionescu în lucrarea *Educaţie muzicală*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986.

[382] Смирнов М. *Эмоциональный мир музыки*. Москва, 1990.

uman… Orice creație muzicală trebuie înțeleasă nu numai ca întruchiparea unei teme concrete, dar a unui conținut mult mai larg – a legilor veşnice ale vieții, a esenței omului, a legităților fundamentale ale psihicului uman, a evoluției lui istorice. Istoria muzicii trebuie înțeleasă ca istoria evoluției psihicului uman… Aspirația noastră intimă este de a prinde mecanismul psihicului *citit* (mai exact, *auzit*) în muzică”.[383]

Termenul de „auz emoțional”, după cîte cunoaştem, încă nu şi-a găsit o tratare specială în vreun studiu de specialitate. Dar el a apărut nu întîmplător. Specialiştii, reamintim, situează în centrul muzicalității „sensibilitate emoțională” la muzică. Şi cu toate că ei nu operează cu termenul de „auz emoțional”, esența a ceea ce se defineşte prin „sensibilitate emoțională” permite sinonimizarea acestui termen cu cel de „auz emoțional”. Această noțiune ar mai include în sine, pe lîngă receptivitatea emoțională, ceea ce noi am numit mai sus „aspectul artistic” („poetic”, „emoțional”) al aptitudinilor muzicale luate în ansamblul lor (cu alte cuvinte, ceea ce se numeşte „auz muzical” în general).

Chiar dacă termenul de „auz emoțional” pare să poarte mai mult o conotație metaforică, el are, după părerea noastră, rațiunea de a fi utilizat pentru că defineşte o realitate psihologică – cea de trăire interioară a muzicii audiate, cîntate, create.

În aceeaşi ordine de idei poate fi pomenit şi termenul de „auz contemplativ” („созерцательный слух”), formulat de muzicologul şi compozitorul B. Asafiev, definind prin aceasta o capacitate deosebită a auzului muzical – ascultarea şi auzirea „contemplativă” a muzicii. Similar, profesorul şi muzicologul Arcadii Ostrovsky utilizează noțiunea de „intonare meditativă” („вдумчивое пение”) în cadrul disciplinei Solfegiu.

Pe lîngă varietățile de „auz” nominalizate – conform unui alt criteriu, al tipului de activitate interpretativă muzicală – se operează cu noțiunile de „auz vocal”, „auz instrumental”; „auz orchestral” etc. Auzul vocal, de exemplu, pe lîngă toate celelalte calități ale auzului muzical (melodic, armonic, dinamic, ritmic etc.), include în sine un set specific de senzații motorico-musculare vocale. Cîntăreții percep

[383] Idem, p. 3, 4.

muzica nu numai cu auzul, dar şi prin intermediul muşchilor aparatului vocal.[384]

3.4.3.10. .Memoria muzicală

Psihologia defineşte *memoria* ca *facultatea de depozitare, păstrare* în creier *şi reproducere* a împrejurărilor vieţii şi ale activităţii omului. Adică, memoria este un proces psihic de stocare şi destocare a informaţiei, de acumulare şi utilizare a experienţei anterioare (în cazul nostru, a experienţei auditive).

În funcţie de materialul care se memorizează, păstrează şi reproduce, precum şi de felul cum este el memorizat, există: *memorie imaginativă* (vizuală, auditivă, motorică ş.a.), *memorie verbal-logică*, *memorie afectivă (sau memoria sentimentelor)*.

O influenţă puternică asupra memoriei o are atitudinea emoţională a omului faţă de ceea ce trebuie memorizat. Totul ce-i provoacă persoanei o reacţie emoţională vie lasă o urmă adîncă în conştiinţa lui.

Memoria muzicală poate fi definită ca *însuşirea omului de a memora, păstra în conştiinţă şi reproduce ulterior informaţia muzicală.*

Ca aptitudine cu o structură complexă (un ansamblu de însuşiri), memoria muzicală uneşte într-un tot organic diferite tipuri de memorie: auditiv-imagistică, afectivă, logic-formativă, motorică. Însă întotdeauna domină componenta auditivă datorită specificului activităţii: muzica este arta impresiilor sonore, de aceea memoria muzicală este, în primul rînd, o memorie auditivă.

Există o anumită corelaţie între capacitatea de memorizare a materialului muzical şi celelalte aptitudini muzicale. Rezultatele cercetărilor recente au constatat o legătură directă între calitatea memoriei muzicale şi gradul de evoluţie a auzului muzical şi a simţului muzical-ritmic. Cu cît sînt mai dezvoltate auzul şi simţul ritmului, cu atît mai productiv funcţionează mecanismele memoriei muzicale.

Deoarece factorul emoţional, după cum am vorbit deja, este foarte important în procesul memorizării, memorizarea piesei muzicale la fel se produce într-un mod mai eficient în condiţiile unei stări emotive şi intelectual-artistice active.

[384] Морозов В. *Вокальный слух и голос*. Москва, 1965.

3.4.3.11.Despre diagnosticul aptitudinilor muzicale

Primele teste asupra aptitudinilor muzicale (sau asupra „talentului muzical”) au fost elaborate de *Seashore* în anul 1919. Ele constau din prezentarea de perechi de tonuri şi secvenţe tonale. Din partea examinatului se cere de a stabili din ce sînt compuse perechile de tonuri şi acordurile care se schimbă în secvenţele propuse. Din partea examinatorului se urmăreşte scoaterea în evidenţă a faptului sesizării a şase parametri: înălţimii sunetelor (simţului înălţimii tonale), intensităţii (forţei sonore), timpului (măsurii), timbrului, ritmului, memoriei tonale. Testul Seashore a fost criticat de R.W. Lunder (1965) referitor la cele şase criterii ale sale.

Testul Knalwasser şi Dykema (pentru şcolile elementare, medii şi superioare) este bazat pe aceleaşi principii ca şi testul Seashore, el fiind însă mai scurt, ceea ce creează avantajul utilizării rapide.

Testul de inteligenţă muzicală creat în *Marea Britanie* (1957) include şapte criterii privind percepţia muzicii. Se utilizează de la vîrsta de opt ani pînă la adulţi. Subiectul examinat trebuie să facă analiza acordurilor, ceea ce înseamnă prezenţa capacităţii de identificare privind notele, sunetele, schimbarea înălţimii. Testul sondează de asemenea şi memoria muzicală, capacitatea de apreciere a ritmului, a armoniei, a intensităţii, a expresiei (adică a modului mai expresiv sau mai puţin expresiv al unui motiv muzical din mai multe exerciţii date în test). Există două variante ale testului dat. Testul este considerat ca fiind mai sensibil decît testul Seashore.

Testul Drake (pentru vîrstele de la 8 ani pînă la adulţi) are funcţii asemănătoare. La baza lui stă convingerea că talentul muzical se descoperă prin rapiditatea învăţării şi execuţiei muzicale.

Testul Farmum (The Farmum Musik National Test) are la bază principii extrase din testele descrise mai sus.

Testul Aliferi este elaborat în scopul stabilirii capacităţilor muzicale necesare pentru a intra în colegiu. Accentele cad în special pe capacitatea de a face lectură audio-vizuală a partiturii, pe melodie, armonie, ritm. Se consideră a avea o bună validitate.

În psihologia românească au fost efectuate investigaţii referitor la testarea aptitudinilor muzicale de I.A. Creangă[385], L. Giurgeca[386], Bîrcă (1955).

3.5. PERCEPȚIA MUZICII

Una dintre cele mai cercetate probleme ale psihologiei muzicale, alături de aptitudini, este cea a percepției muzicii. Interesul față de problemă (iar interesul a apărut datorită importanței ei) a fost atît de mare, încît au inclus-o în aria de cercetare un şir de discipline ne-psihologice: Estetica, Muzicologia, Teoria artei, Filozofia, precum şi Psihologia generală.

A da răspuns la întrebările născute de această problemă înseamnă a elucida fenomenul comunicării omului cu muzica, a clarifica modul în care pătrunde muzica în interiorul nostru şi modul în care noi înşine pătrundem în muzică. A clarifica ce este percepția muzicii înseamnă a clarifica însăşi mecanismul acțiunii ei asupra noastră.

Termenul „percepție" ne duce la latinescul „per-cipere" („per-cipio", „per-capio" sau „perceptum"), care înseamnă: a primi în sine, a pune stăpînire pe ceva, a însuşi ceva, a imprima în sine, a simți, a înțelege, a cunoaşte, a pătrunde cu interiorul un obiect/fenomen pe care îl pui (îl ai) în față, aici şi acum. (De menționat, că Descartes în momentele mai esențiale ale scrierilor sale utilizează cuvîntul „percipere" în loc de „cogitare". Or, „cogitare" presupune judecata despre obiect *la distanță*, pe cînd „percipere" – *în contact direct cu el.* Prin distanțare se pierde o experiență foarte importantă – trăirea pe viu a actului de comunicare directă cu obiectul/fenomenul dat) .

Senzațiile particulare produse de înălțimea, durata, intensitatea şi timbrul sunetelor şi receptate de creier *în totalitatea lor* dau naştere percepției muzicale. Percepția este o contopire a senzațiilor separate, este o sinteză, unde elementele componente, integrîndu-se, capătă o altă semnificație, una superioară în raport cu simpla lor sumă mecanică. E ştiut că întregul este mai mult (adică, calitativ *altceva*) decît suma componentelor lui. În acest fel, o melodie este *mai mult* decît un simplu şir

---

[385] Creangă I.A. *Măsurarea aptitudinilor muzicale prin metoda testelor*. In: *Revista de psihologie*, vol.III, nr.2, Cluj, 1940, p.125-165.

[386] Giurgeca L. *Cercetări în legătură cu măsurarea aptitudinilor muzicale*. In: *Revista de psihologie*, vol.IV, nr.4, Sibiu, 1941, p.345-364.

de sunete – este o entitate a) *nouă* şi b) *indisolubilă ca sens*, deşi nu există în alt mod decît sub forma unei înşiruiri de sunete.

Informația muzicală, codificată (programată) în sunete organizate după anumite principii de către compozitor, este decodificată („citită” auditiv) de către ascultător. Formulînd o definiție a percepției muzicale am putea spune că *a percepe* o muzică înseamnă: a) *a o auzi,* b) *a o simți*, c) *a o trăi*, d) *a o înțelege*, e) *a o primi în sine* (ca demers), f) *a-i atribui un sens*, *un conținut.*

Percepția muzicii se află în raporturi (directe sau indirecte) cu alte procese psihice – cu memoria, gîndirea, imaginația, este condiționată în mod direct de atenție, voință etc. Ea dispune de un şir de particularități.

3.5.1. Particularitățile percepției muzicale

A. Coraportul subiectiv-obiectiv

Percepția (în general) se raportează la obiectele lumii din jur, la realitatea obiectivă (aflată în afara noastră), care acționează asupra organelor senzoriale. Opera de artă muzicală conține în sine această obiectivitate care constă, în primul rînd, din sunet, ca element obiectiv al lumii, în al doilea rînd, din textul lucrării (din pînza ei sonoră). În acest sens am putea spune că *obiectivitatea percepției* e dictată de substratul material al sonorității muzicale, de partea fizică a partiturii sonore, de elementele ei constitutive. Dacă textul unei lucrări e programat de compozitor să emane tristețe, toți ascultătorii acestei lucrări vor încerca un sentiment trist. Însă fiecare persoană va percepe această sonoritate-tristețe „obiectivă” în felul său, individual, *subiectiv.* În acelaşi timp, subiectivitatea nu este absolut liberă în drepturile sale. Ea este limitată de partea obiectivă a lucrării, de textul ei. Oricît de mare ar fi fantezia ascultătorului sau interpretului, el va trebui să urmărească atent discursul sonor, coordonîndu-şi trăirile interioare cu acest discurs şi raportîndu-le la el. A te desprinde, auditiv şi afectiv, de firul sonor înseamnă a te distanța de muzica în cauză, vizitat fiind de mişcări interioare şi asociații îndepărtate sau chiar străine ei. Cu alte cuvinte, noi percepem subiectiv, dar în limitele obiectivității textului; auzim ceea ce ne spune muzica şi nimic mai mult.

Dacă obiectivitatea percepţiei ţine de materia lucrării, atunci subiectivitatea se fondează pe mişcările interioare ce se derulează pe fundalul muzicii date şi în conformitate cu evenimentele sonore ce au loc în ea. Cu alte cuvinte, dacă obiectivitatea ţine de ceea *ce* percepe omul, atunci subiectivitatea ţine de felul *cum* primeşte el şi interpretează în *sine* mişcarea sonoră.[387] Totodată, *subiectivitatea percepţiei* muzicale ţine de un şir de factori, şi anume de: experienţa auditivă muzicală anterioară; instruirea muzicală (nivelul ei la momentul dat); gradul de includere şi pătrundere în lucrare, de participarea interioară; atenţie; voinţă; dispoziţia (starea afectivă) la moment; gradul de prospeţime auditivă cu care ne apropiem de lucrarea dată (e audiată des sau rar, a fost audiată recent sau după un timp mai îndelungat etc.); temperamentul persoanei, care se reflectă sub două aspecte: a) tipul de temperament general al persoanei (sanguinic, melancolic etc.), b) temperamentul individual (irepetabil); tipul de gîndire al persoanei: afectiv-"artistic", raţional-"ştiinţific" (care din ele predomină ?); gradul de activitate a imaginaţiei; felul cum decurg alte procese psihice ale persoanei; sex; vîrstă; naţionalitate (în special în cazul muzicii populare).

Aşadar, actul de percepţie muzicală este un act subiectiv-obiectiv: omul percepe în mod subiectiv obiectivitatea conţinută în sunetele creaţiei.

B. Coraportul emoţional-raţional

Orice fenomen, eveniment, după cum am menţionat, acţionează asupra noastră în primul rînd prin simţ, la nivel emotiv, după care vine elementul reflexiv. Cu atît mai accentuat lucrul acesta se produce în artă – fenomen eminamente emoţional. Însă în actul real al percepţiei aceste două linii se întrepătrund, se împletesc, colaborează şi se completează reciproc.[388] Ele se află în opoziţie, dar şi în regim de conlucrare. Raţiunea luminează afectul, afectivitatea aprofundează şi îmbogăţeşte raţiunea. Acest proces este perpetuu.

---

[387] Să ne amintim că zonele auditive de pe scoarţa cerebrală stabilesc atît forma, cît şi conţinutul senzaţiei sonore.

[388] Desigur, este imposibil să ne imaginăm cum o anumită perioadă de timp, fie cît de scurtă, o persoană numai gîndeşte, şi doar mai apoi începe a simţi sau invers.

C. Coraportul tehnic-artistic

Poetica lucrării (aspectul ei artistic) se sprijină pe forma (construcția) ei, pe elementele limbajului muzical (mod, tempo, registru, măsură, tonalitate etc.).[389] Anume aceste elemente (sau „forme tehnice”), în îmbinarea lor specifică, creează fundalul sonor, care dă naştere şi în care se conține, ca ființa vie a omului pe trupul său, expresia muzicală. Omul percepe *expresia artistică*, zidită de *substratul tehnic* al creației. Vraja, frumusețea lucrării se construieşte în conştiință sprijinindu-se pe aceste elemente. Şi cu cît este mai „iscoditor” auzul, cu atît mai mult sens va „extrage” din text.

D. Integralitatea percepției

Noi percepem lucrarea muzicală ca un întreg sistemic, stabil, cu toate că ea „curge” mereu, se află în permanentă schimbare şi transformare. Noi auzim în momentul dat o singură construcție sonoră (sunet, acord), dar în succesiunea lor treptată şi logică, toate construcțiile sonore alcătuiesc un şir semantic unitar. Percepția ne dă imaginea de ansamblu a lucrării. O melodie este construită din sunete separate, dar ea nu este în sine sunete separate, ci o linie sonoră unitară, o expresie integră.

E. Structuralitatea percepției[390]

Percepția dispune de o anumită structură, formă: noi nu auzim întreaga materie sonoră (toate sunetele) concomitent, ca o avalanşă sonoră, dar urmărim sunete aranjate într-un anumit mod, structurate, compartimentate – de la microstructură (un sunet) la macrostructură (lucrarea în întregime sub formă de lied, fugă, sonată etc.). Cu toate că auzim în momentul dat un singur sunet, percepția îl raportează la

[389] Să observăm cum se zideşte, expresie cu expresie, vraja” poetică în cazul artei cuvîntului, exemplificînd printr-un vers din Vasile Romanciuc: „Colo sus pe-o rămurea,/ Nevăzut de nimenea/, Doarme-un pui,/ Doarme-un pui,/ Cu mămica lui”. Farmecul catrenului se constituie treptat şi culminează spre sfîrşit, prin adăugirea, la cele spuse pe parcurs, a ultimei fraze – „Cu mămica lui”. Fără această expresie constatarea de pînă aici – în fond „banală” – precum că pe o rămurea doarme un pui, prezintă puțin interes poetic.
[390] Particularitate strîns înrudită cu „Integralitatea”.

sunetele precedente precum şi la cele ulterioare, intuindu-le.[391] În timpul percepției are loc auzirea treptată (pas cu pas, structură cu structură) a discursului muzical. În felul acesta percepția constituie în sine un *proces ce se desfăşoară în timp* (ascultătorul raportează momentul dat al sunării la momentele precedente, pre-auzind ceea ce va urma în baza logicii mişcării muzicale). În cazul muzicii procesualitatea percepției (spre deosebire de percepția unei lucrări de artă plastică, de exemplu) se prezintă sub două aspecte: a) derularea în timp a însăşi receptării (auzirii) lucrării (cum ar fi în cazul unui tablou – examinarea vizuală în timp, moment cu moment a ceea ce este reprezentat pe pînză); b) procesualitatea muzicii însăşi (muzica se mişcă în timp, curge, spre deosebire de opera de artă plastică care este de natură statică). În cazul tabloului se mişcă numai percepția, în cazul muzicii se mişcă *şi* obiectul receptat.

Caracterul structural al percepției muzicale capătă tangență directă cu caracterul psihicului nostru, pentru că actul perceptiv, după cum scrie H. Ey, „se constituie într-o structură care ne trimite la structura matricească a conştiinței, la o arhitectonică a trăirii".[392] Aşadar, trăirea interioară se desfăşoară conform unei anumite *arhitectonici* – principiu caracteristic derulării lucrării muzicale care, la fel, (după cum vom vedea la subiectul despre „Formă") urmează o strictă arhitectonică.

Dar faptul că lucrarea muzicală se constituie treptat, structură cu structură, naşte în practica muzicală o problemă: incapacitatea unor interpreți (şi, respectiv, auditori) de a „cuprinde" mintal forma lucrării în întregime, de a o simți şi reda ca un tot indivizibil ca sens.

Deoarece se desfăşoară în timp, lucrarea muzicală poate fi percepută integral numai urmărind, auditiv, curgerea ei.

F. Inteligibilitatea percepției

Imaginile sonore percepute capătă întotdeauna o anumită semnificație, un anumit sens, conțin un mesaj. De altfel, orice lucru cu care contactăm ne spune ceva: nu există nimic din ceea ce există care

---

[391] Robert Schumann observa că, dacă în timpul interpretării unei piese, atunci cînd se termină pagina, interpretul nu intuieşte ceea ce va urma pe pagina următoare, el este prost muzician, referindu-se, tangențial, prin aceste cuvinte, la capacitatea (sau incapacitatea) de a percepe textul în derularea lui consecutiv-logică.

[392] Ey H. *Op. cit.*, p. 33.

să nu ne spună ceva, fie direct sau indirect. „Nu fiecare lucru are o idee, observă Constantin Noica, ci fiecare lucru *este* o idee”.[393] De aceea – în cazul învățămîntului muzical – ascultătorul trebuie învățat să caute, auditiv, acest sens sonor, care se găseşte în textul muzical.

G. Caracterul asociativ al percepției

Muzica nu se reflectă pe sine însăşi. Ea, prin limbajul său specific, reflectă lumea, în special lumea interioară a omului. Ea este doar una din multiplele forme de reflectare, cunoaştere şi explicare a realității în care îşi duce existența ființa umană – a uneia şi aceleaşi realități, unice şi unitare şi pe care o au ca obiect de cercetare toate celelalte forme de cunoaştere. Muzica realizează acest lucru în mod specific, irepetabil aducînd mesaje, sensuri, nuanțe de înțelesuri, aspecte şi niveluri de înțelegere necunoscute de celelalte forme de cunoaştere. Însă izvorul cunoaşterii pentru toate formele este acelaşi – lumea obiectivă, unică şi integră. Din acest motiv, în procesul percepției muzicale în conştiință apar diverse „asemănări cu ceva”, legături şi referințe, adică *asociații* de altă natură, extramuzicale – vizuale, spațiale, motrice etc.

Asociațiile muzicale mai apar şi din altă cauză. Senzațiile de diferită natură nu se produc în creier în mod absolut izolat una de alta. Aflîndu-se în vecinătate, ele se găsesc în raport de consonanță, de cooperare, păstrîndu-se dominația uneia din ele în funcție de receptorul pe care-l reprezintă. Urmărind vizual o mişcare, omul o şi simte cu corpul (pe „propria piele”) sau, auzind ceva, omul parcă şi „vede” acest ceva, cu toate că obiectul nu se află în fața ochilor. Fiziologia spune că orice excitație ajunsă la scoarță se poate asocia cu orice activitate a organismului. Nu există zone precis delimitate pentru fiecare analizator, ci doar analizatorul are o parte centrală sau nucleu şi o periferie.

Artă a mişcării sunetelor în timp şi spațiu, muzica deține printre componentele sale principale elementul *motor (cinetic, kinestezic).* Pe de o parte, avem de-a face cu *kinestezia vocală* – mişcarea corzilor vocale în timpul activității muzicale. Acest lucru se produce întotdeauna – fie că actul muzical este exteriorizat sau nu. Pe

[393] Constantin Noica. *Jurnalul de idei*. Bucureşti, 1990, p.354.

de altă parte, apar (mai mult sau mai puțin vizibil sau deloc vizibil) manifestări *kinestezice corporale*.

Faptul că percepția se prezintă ca un proces de colaborare între mai multe zone ale cortexului duce la fenomenul numit *sinestezie*.[394] Posibilitatea colaborării între mai multe senzații se manifestă şi prin altă corespondență, cea dintre senzația auditivă şi senzația vizuală, numită şi „*audiție colorată”* sau *synopsie*. În cazuri mai rare această corespondență se poate produce şi cu senzația termică sau olfactivă şi gustativă.

„Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un *acord* în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngînă şi-şi răspund”.
(Ch. Baudelaire. *Corespunderi*)

La unii muzicieni legătura (simbioza) dintre senzația auditivă, vizuală şi palpabilă atinge un grad atît de avansat, încît ei fără mare dificultate pot diferenția la auz – fără a vedea interpretul şi instrumentul – cu care degete acesta cîntă. De o astfel de calitate unicat dispunea, de exemplu, S. Rachmaninov.

Datorită faptului că fiecare tonalitate îşi are sonoritatea sa specifică, mulți muzicieni percepeau tonalitățile în culori – Berlioz, Liszt, Rimski-Korsakov, Skreabin, Mozart ş.a.

Un alt fenomen generat de particularitatea asociativă a percepției artistice este *metafora.* Omul foloseşte metafora pentru a încerca să spună altceva decît ceea ce se poate spune prin limbajul direct. Metafora transferă[395] gîndul, ideea din emisfera stîngă în cea dreaptă conferindu-i un sens conotativ. Un fel de „metaforă” devin *cuvintele cîntate,* care îşi schimbă nu numai caracteristicile fizice (sonore), dar şi semantica – forța lor descriptivă şi de argumentare scade pentru a lăsa să crească cea expresivă, poetică, emoțională; cuvintele sînt astfel transferate în alt cîmp percepțional.[396]

Un gen de metaforă sînt *mişcările muzicianului* (vocalist, pianist, violonist, dirijor etc.) în timpul interpretării muzicii. Se ştie că

---

[394] *Sinestezie*: 1. (în sens psihologic) asociație spontană între senzații de natură diferită; corespondență; 2. tehnică literară ce constă în transmiterea metaforică a datelor unui simț în limbajul altui simț; în pictura expresionistă – încercare de transpunere grafică sau coloristică a unei senzații auditive.

[395] Metafora, *meta*-fora = *trans*-fer (*trecere* „dincolo”, în altceva).

[396] Vieru Anatol. *Cuvinte despre sunete*. Bucureşti, 1994, p.46.

mişcările omului (mimica, pantomimica) sînt un limbaj de comunicare cu potențe expresive foarte mari. Uneori printr-un gest sau printr-o mişcare sau expresie a ochilor poți spune mult mai mult decît printr-o frază sau tiradă întreagă. Prin mişcările ce însoțesc actul de interpretare, muzicianul vorbeşte ascultătorului într-un limbaj suplimentar vizavi de cel muzical, aprofundînd, astfel, comunicarea artistică dintre ei. În legătură cu această problemă compozitorul Anatol Vieru îşi dă părerea: ”Sunt pe deplin convins de importanța gestului în interpretarea muzicală, de existența efluviilor în comunicarea prin muzică”, relația gest-sunet fiind o chestiune de modalitate artistică. „Implicîndu-se în producerea sunetelor, interpretul are nevoie de gest însoțitor; uneori el ajută sau compensează instinctiv prin gest intenții greu de tradus prin sunet”. Interpretarea suplineşte prin gest „aspecte sonore deficitare”.[397] Este constatat că în momentul urmăririi gesturilor interpretului la ascultător creşte fluxul sanguin în emisfera dreaptă – ascultătorul citeşte o partitură de gesturi.

Facultatea percepției artistice de a produce asociații îşi mai are explicație, se vede, în fenomenul primar al sincretismului artelor „dans-muzică-cuvînt”, unde avea loc colaborarea directă a analizatorilor auditiv, vocal-motoric şi kinestezic-corporal, imprimînd conexiuni neuronale trainice între diferiți analizatori şi, respectiv, între diferite senzații.

H. Percepția muzicală sub raport de „context-text-subtext”

Lucrarea muzicală şi funcționarea ei în planul relației comunicative cu publicul ține de trei realități, definite prin noțiunile de „context”, „text” şi „subtext”[398].

Context – caracterul (conținutul) lucrării se modifică într-o anumită măsură pentru ascultător în funcție de locul unde este audiată (acasă, în sala de concert, la orele de curs în instituția muzicală de învățămînt etc.), de timpul (ora) zilei etc. Aceşti factori constituie ceea ce se numeşte „mediul” („ambianța”) în care se percepe lucrarea şi care influențează actul de percepție.

Text – e vorba de textul propriu-zis al lucrării, de procesul sonor obiectiv-fizic în/prin care este materializată substanța muzicală.

[397] Idem, p.130.

[398] Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва, 1982, с. 28-29.

Compozitorul concepe lucrarea ca expresie a unui anumit conţinut, cu o anumită linie „narativă” („dramaturgică”), sonor-semantică, redată prin diverse mijloace muzicale: tempo şi schimbări de tempo (agogică), dinamică (intensitate sonoră), factură-textură (pînza sonoră în întregime), armonie etc. Aceşti factori acţionează asupra ascultătorului sau interpretului, influenţînd procesul de percepţie şi înţelegere a lucrării, deoarece între dinamica (dezvoltarea) sonoră a lucrării şi dinamica (mişcarea) interioară a persoanei se stabileşte o legătură directă.

Subtext – materialul sonor al lucrării constituie în sine un fel de „fond” sau „ecran” („plan”), pe care se proiectează gîndurile, reprezentările-imaginile interioare, asociaţiile care apar în conştiinţa ascultătorului, dar care apar nu ca rezultat al acţiunii directe şi receptării nemijlocite a textului sonor, dar în rezultatul apercepţiei, care se bazează pe memoria persoanei, pe amintirile păstrate în urma evenimentelor anterioare, ale întîlnirilor cu muzica, cu arta în general, cu alte situaţii de viaţă etc. În momentul percepţiei aceste urme reînvie şi, la fel ca şi în cazul contextului, se atribuie conţinutului lucrării (cu toate că la direct nu are legătură cu textul ei). Astfel, la context şi text se adaugă subtextul aperceptiv.

I. Aspectul evaluativ al percepţiei

Aprecierea imaginii muzicale este parte componentă a procesului de percepţie. Omul, voluntar sau involuntar, ia o poziţie, reacţionează într-un anumit mod la cele receptate. Acţiunea informaţiei sonore provoacă o reacţie – plăcută sau neplăcută, omul acceptă sau nu acceptă, înţelege sau nu înţelege cele relatate de sursa de informaţii. Adică *preţuieşte* în sine creaţia muzicală. Evaluarea, la fel, se desfăşoară în timp, ea este proces. Aceasta se întîmplă din două motive: a) muzica este fenomen temporal şi cere a fi urmărit; b) pe măsură ce cunoaştem lucrarea mai bine se modifică şi atitudinea faţă de ea. Însă actul de apreciere ca atare începe nu după finalul lucrării, dar nemijlocit în primul moment al contactării cu lucrarea, odată cu primul sunet sau acord – ne place sau nu, acceptăm sau nu, înţelegem sau nu etc. Cu toate că, se vede, actul de apreciere începe mult mai înainte – în timpul pregătirii pentru a audia lucrarea dată, fie prin opiniile altor persoane despre lucrare, fie prin consultarea surselor biografice despre ea, fie prin însuşi numele compozitorului, al

interpretului, al dirijorului, chiar prin componența publicului din sală etc. Nu mai vorbim de cazurile din învățămîntul muzical, cînd profesorul în mod direcționat pregăteşte actul de percepere a lucrării de către elevi prin diverse metode didactice.

J. Caracterul activ al percepției

Percepția pune în acțiune întreaga ființă a omului, mobilizînd şi declanşînd alte procese psihice cu care conlucrează – memoria, gîndirea, imaginația, voința, atenția etc. Orice mod de a face muzică (adică, orice activitate muzicală) are ca bază percepția muzicii – fie crearea, interpretarea sau ascultarea ei. Bineînțeles, gradele de profunzime a percepției compozitorului, interpretului şi ascultătorului vor fi diferite, însă şi ascultarea muzicii, nu numai crearea sau interpretarea ei, poartă, la fel, un caracter activ. „A simți înseamnă a participa", susține M. Dufrenne.[399]

K. Caracterul creativ al percepției

Percepția artistică nu poate fi tratată în afara noțiunii de „creație". Nu numai compozitorul, nu numai interpretul, dar şi ascultătorul „creează" lucrarea, mai exact, creează imaginea ei. Ascultătorul este al treilea creator al lucrării. Imaginea lucrării se zideşte în imaginația celui ce percepe şi numai acolo. Conținutul lucrării nu este dat de-a gata, el nu există în afara omului, ci se cere a fi descoperit de conştiința lui. „S-ar putea spune că publicul continuă să creeze opera adăugîndu-i sensul său" (M.Dufrenne).[400] „A percepe nu înseamnă a înregistra în mod pasiv aparențe în ele însele insignifiante ci, dimpotrivă, a descoperi sensul pe care ele nu-l dezvăluie decît celui ce ştie să descifreze".[401] Textul lucrării, fie sub formă scrisă sau chiar sonorizată, constituie doar substratul material al lucrării, dar nu imaginea artistic-sonoră ca fior, ca emoție, ca trăire. Imaginea artistică se găseşte în textul lucrării doar sub formă virtuală, nu reală. Sub acest aspect ea se găseşte doar în conştiință-imaginație. Opera de artă nu este operă de artă dacă omul prin sine (sau în sine) nu-i atribuie acest statut.

[399] Dufrenne M. *Fenomenologia experienței estetice*, vol.II, Bucureşti, 1976, p.7.
[400] Dufrenne M. *Op. cit.*, vol. I, p.123.
[401] Dufrenne M. *Op. cit.*, vol.II, p.7

„Frumosul este în ochiul celui care priveşte”, spune o maximă arabă. Sau, „nu-i frumos ce-i frumos, da-i frumos ce-mi place mie”, zice un proverb popular. Cunoscuta expresie „priveşte şi vei vedea” poate fi parafrazată şi sub forma de „ascultă şi vei auzi”. M.Dufrenne mai adaugă: ”Numai în momentul în care spectatorul se decide să aparţină în întregime operei, urmînd o percepţie care nu-şi propune să fie altceva decît percepţie, opera îi va apare ca obiect estetic, căci obiectul estetic nu este nimic altceva decît opera de artă percepută pentru ea însăşi". [402]

L. Acţiunea „totală” a muzicii asupra omului

Vibraţiile sonore, ca energie fizică reală, atacă întreaga suprafaţă a corpului. Şi cu toate că pielea nu „aude”, dar simte aceste vibraţii – vibraţii care nu sînt haotice, ci organizate după anumite legi acustice, după o anumită ordine, logică sonoră, sens, aducînd o anumită informaţie pieii şi corpului în întregime. Psihofiziologii susţin, reamintim, că omul nu judecă numai cu creierul, dar cu întregul corp. Fenomenul s-ar explica, cel puţin, prin două momente. 1) Creierul ţine legătură cu întregul corp-organism, primind informaţie despre ceea ce se întîmplă în fiecare zonă a lui; această informaţie este furnizată de toate elementele sistemului-corp, creierului revenindu-i funcţia de selectare, analiză şi sinteză. 2) Nu toată informaţia cunoscută de (sau conţinută în) organele-elementele corpului ajunge la creier; unele aspecte şi nuanţe ale ei, fiind mai slabe ca impuls, rămîn în substraturile subcorticale. Însă ele, la fel, participă la judecata generală a corpului. De aici – fenomenul „percepţie subcorticală”. Multă informaţie este acumulată de corp în mod inconştient. Din acest motiv am putea spune că omul nu aude doar cu urechea şi creierul, ci cu întregul corp. Prin aceasta s-ar explica, parţial, reacţia adecvată la muzică a persoanelor lipsite de auz. Există cercetări concludente în această problemă.

Obiectul perceput acţionează mai întîi la nivel de corp, după care percepţia trece la alte niveluri, mai superioare. Îl cităm iarăşi pe M. Dufrenne, care afirmă că sensul obiectului estetic este dat în sensibil (în materia sensibilă a operei de artă – I.G.): e necesar ca sensibilul să fie întîmpinat de corp. Obiectul estetic se anunţă corpului

[402] Dufrenne M. *Op.cit.* vol.I, p.66.

invitîndu-l instantaneu să-i fie părtaş. Schemele care organizează sensibilul caută să-i confere nu numai strălucire sau prestigiu ci, de asemenea, puterea de a convinge corpul. Corpul, în primul rînd, este afectat de ritm şi armonie. Noțiunea de „plăcere estetică” are, neîndoelnic, o justificare: această plăcere este resimțită de corp, o plăcere mai rafinată sau mai discretă decît aceea care însoțeşte satisfacerea nevoilor organice, conchide M.Dufrenne. Bineînțeles, obiectul estetic nu există numai pentru corp. E chiar un pericol pentru artă, avertizează autorul, tentativa de a nu fi mai mult decît prilejul unei excitații oarecare sau al vreunei emoții corporale (cum ar fi, de exemplu, în cazul discotecilor de azi sau a concertelor unor grupuri artistice cu tipul lor de muzică, care afectează şi pune în acțiune doar substratul biologico-fiziologic al participanților, cel intelectual rămînînd mult prea departe – I.G.). Intervenția corpului nu este suficientă. Se impune trecerea de la „simțit” la „gîndit”.[403]

M. Percepția artistică şi secțiunea divină

O însuşire nelipsită de interes a percepției artistice este căderea centrului/culminației actului perceptiv pe porțiunea a treia (pe a treia pătrime) a obiectului perceput. Această zonă se mai numeşte „divina sectio”, din latină „secțiunea divină” sau „porțiunea/media de aur”, care înseamnă următoarele: întregul se raportează la partea mai mare, după cum partea mai mare – la cea mai mică. Termenul a fost formulat de Leonardo da Vinci. (Cu toate că la acest fenomen s-a referit încă Pitagora). Examinînd corpul uman pentru a-l reda mai adecvat în operele sale, Leonardo a observat că structura corpului corespunde, la fel, formulei proporției de aur: centrul corpului se află exact în a treia parte de sus a întregului – la ombilic. Multiple lucrări muzicale respectă, în structura (construcția) lor, acest principiu. De exemplu, Preludiul nr.4, Preludiul nr.7 opus 28 ale lui Chopin, „Fantezia şi fuga cromatică” a lui J.S Bach şi multe altele. În aceste lucrări culminația cade pe zona porțiunii a treia. De exemplu, în Preludiul nr.7 în La-major a lui Chopin, alcătuit din 16 măsuri, culminația textului muzical – dar şi a *trăirii interioare* a acestei lucrări – cade nu pe mijlocul lucrării, respectiv între (sau pe) măsura a 8-a şi (sau) a 9-a, dar pe măsura a 12-a:

---

[403] Dufrenne M. Op.cit.

Măsurile															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	**12 !!!**	13	14	15	16
I pătrime				II pătrime				III pătrime				IV pătrime			

Din perspectivă psihologică fenomenul secțiunii de aur se explică prin următoarea lege: perioada de acumulare a energiei interioare, de înaintare spre un punct culminant, de tindere spre ceva este mai mare decît faza de destindere, relaxare, revenire.

3.5.2. Nivelurile percepției muzicale

Analizînd acțiunea muzicii asupra psihicului uman deosebim cîteva niveluri ale percepției muzicale, care, aflîndu-se în anumite raporturi de subordonare, se influențează reciproc.

A. Nivelul fiziologic

După cum am menționat deja, muzica acționează asupra noastră în primul rînd la nivel fiziologic. Schimbări fiziologice (somatice) în procesul activității muzicale pot fi uşor depistate cu ajutorul electrocardiografului, electroencefalografului şi altor aparate, dar şi cu ochiul liber pe exemplul propriului corp.

Reieşind din această particularitate a muzicii, arta sonoră este larg utilizată în scopuri practice: „muzica funcțională" (de exemplu, în sport: gimnastica matinală de înviorare fizică, gimnastica ritmică ş.a.); „muzica de producție" (la uzine, fabrici pentru a susține ritmul lucrărilor ş.a.); „muzica ambiantă" (care sună oricînd şi pretutindeni în magazine, în transport, în baruri-cafenele, restaurante etc.); „muzica zootehnică" (văcuțele „alimentate" cu muzică, de exemplu, dau mai mult lapte, găinile – mai multe ouă etc.).

Acțiunea fiziologică a muzicii se produce la nivel de simțuri elementare, la nivel senzorial-direct: plăcere sau neplăcere, excitare

sau liniştire, încordare sau destindere. Aceste senzații apar din cauza percepției substratului material al formei sonore, şi nu celui semantic. Informația primită la acest nivel încă nu este o informație de ordin psihologic. Percepția fiziologică a muzicii se desfăşoară la periferiile psihicului.

Cu toate că percepția adevărată a muzicii nu se produce la nivel fiziologic, totuşi cunoaşterea acestui aspect ne permite să urmărim cum un lucru material (sunetul) se transformă în vibrație sufletească, în conținut psihologic şi spiritual. Anume aici, la „intrarea" muzicii în interiorul uman putem mai uşor cerceta problema percepției sub aspect ştiințific-experimental. Or, odată trecută în straturile mai profunde, acest lucru este greu de realizat, procesul devenind „taină".

B. Nivelul psihologic

În continuare percepția muzicii atinge un grad mai superior de reacție a omului la muzică – cel de punere în mişcare a altor procese psihice: al emoțiilor „inteligente", gîndirii, memoriei, imaginației etc. Dacă percepția fiziologică poartă din acest punct de vedere un caracter relativ pasiv (schimbările somatice au loc fără multă participare volitivă din partea persoanei), apoi la nivel psihologic percepția devine proces activ, volitiv, participativ, creativ, antrenînd întreaga ființă psihologică. Aici are loc perceperea laturii de conținut a muzicii, are loc citirea şi descifrarea de către interior a mesajului artistic al lucrării. Aici are loc trecerea legilor muzicii în legile sufletului, are loc transferul sonorului în psihologic, „transpunerea centrului de greutate muzical de pe terenul sonor, senzorial pe terenul funcțional, psihologic", cum ar zice Dimitrie Cuclin.[404] Aici vibrațiile sonore se transformă în limbaj specific, limbaj ridicat la înălțimea suveranității sale, intraductibil şi irepetabil, fondat pe sunet şi numai pe sunet – pe sunetul pur. Aici mişcarea (şi energia) exterioară se sublimează, devenind mişcare (şi energie) interioară.

Dar nivelul psihologic al percepției nu este ultimul hotar unde încetează înaintarea muzicii. Ea pătrunde în straturile mult mai profunde ale psihicului.

[404] Istraty E., Smântânescu D. *Op. cit.*, p.25

C. Nivelul spiritual

Aici muzica înaintează de la nivelele de suprafață spre adîncuri (sau urcă spre înalturi). Cele simțite, trăite şi gîndite la etaj psihologic devin substanță suprapsihologică, devin trăire spirituală.[405] Ele se depun în baza conştiinței – o parte rămînînd în limitele conştientului, altă parte trecînd în zona subconştientului şi supraconştientului. Aici muzica devine mijloc de intrare în „alte sfere”. Aceste acumulări-depuneri zidesc, treptat, spiritul omului – acel univers intern, acea forță metapsihică, care-l ridică deasupra teluricului.[406] Energia depusă aici tinde apoi să se exteriorizeze în acțiuni, în faptele noastre. „Diferitele acțiuni şi experiențe nu numai îmbogățesc inconştientul, ci excită în acelaşi timp forțele latente înnăscute care, adăugate la cele abia trezite, fortifică nucleul dinamic din care țîşnesc inspirațiile cele mai surprinzătoare", afirmă Liviu Rusu.[407,408] Abia ajunsă aici, la nivel spiritual, muzica îl transformă pe om. Iar el, la rîndul său, transformă lumea din jur. Aici, în substraturile superioare ale percepției muzicale, se produce înălțarea spiritului uman, aceasta fiind menirea adevărată a muzicii.[409]

Percepția muzicală se mai distinge şi după criteriul profunzimii de pătrundere în materia sonoră a lucrării, al înglobării în conştiință a mesajului sugerat de textul sonor. Aceasta depinde de forța (gradul) de receptivitate a persoanei. Un auz „iscoditor” şi disciplinat (bine antrenat), precum şi un spirit curios şi cu o bogată experiență de trăire interioară a „realităților ascunse” va auzi mult mai multe în lucrare, decît o persoană mai puțin inițiată. Muzica ne vorbeşte cu atît mai mult, cu cît mai mult efort şi dăruire interioară îi punem la dispoziție.

---

[405] Aici se produce ceea ce s-ar numi meditație muzicală. *Reflecția* (psihologică) devine *meditație* (spirituală).

[406] A se vedea, în acest sens, lucrarea lui George Bălan, *Răspunsurile muzicii* (Bucureşti, 1999), precum şi alte lucrări ale aceluiaşi autor.

[407] Rusu Liviu. *Op. cit.*, p.94.

[408] Datorită acestei constatări am putea mai uşor explica, în parte, unul din fenomenele cele mai dificil de explicat – exploziile spontane ale inspirației creatoare, si, în general, întregul fenomen al creativității umane.

[409] Aceste trei niveluri ale percepției muzicale, extrapolate la scara ontogenetică şi filogenetică a evoluției speciei umane, se acordă cu teoria celor trei stadii umane – din punctul de vedere al influenței modelatoare a muzicii – distinse de D. Cuclin: „omul-animal”, „omul-uman”, „omul-spiritual” (Istraty E., Smântânescu D. *Op. cit.*).

3.6. PSIHOLOGIA ELEMENTELOR MUZICII

3.6.1. Preliminarii

„Natura a pregătit materia sonoră
spre folosirea ei muzicală"
(Paul Himdemit)

Muzica declanşează mişcări interioare dintre cele mai variate şi profunde datotiră caracteristicilor limbajului muzical, elemenetele căruia comportă, în mod intrinsec, un puternic potențial psihologic. Lumea sunetelor posedă un limbaj şi un sens al său. Acest lucru îşi ia începutul în elementul prim al muzicii – în ton (sunet) şi se răspîndeşte asupra întregii materii sonore, a pînzei generale a lucrării, a formei ei. Totul pare a avea o singură țintă – acționarea psihicului, punerea în mişcare a proceselor interioare; totul parcă este construit intenționat, cu bună cunoştință de cauză, ca să ţintească afectivitatea noastră, să provoace la dialog direct şi intim ființa noastră interioară. Teoria (notația) muzicală nu este altceva decît o încercare de codificare a legilor ce guvernează sunetul şi impulsul muzical uman. Aceste legi, descoperite fiind, au dus la formularea teoretică a principiilor artei muzicale. Deoarece la baza lor stă impulsul muzical, adică o mişcare interioară profund-intimă raportată la elemenetul sonor, materia muzicii se dovedeşte a fi din start un fenomen psihologic prin tot ce conține în sine. Observăm, că toate caracteristicile de conținut, date muzicii, țin nu de caracterizarea muzicii propriu-zise (adică a textului sonor), dar a mişcărilor psihice pe care ea le provoacă. Noi zicem: „muzica aceasta este tristă" sau „poartă un caracter agitat" etc. fără să ne dăm seama că, de fapt, nu muzica este tristă (sunetul nu poate fi „trist" sau „vesel"), dar noi ne întristăm sau ne bucurăm la auzirea acestei muzici. Încercînd să caracterizăm muzica, noi ne caracterizăm pe noi înşine! Înseşi indicațiile de la începutul (sau de pe parcursul) lucrării de tipul „con fuoco", „doloroso" etc. nu sînt altceva decît indicații strict psihologice. Prin stăpînirea sunetului compozitorii au dezvoltat de-a lungul secolelor un remarcabil sistem de notație muzicală, reuşind să codifice şi să transmită prin aceste semne-elemente ale muzicii cele mai subtile procese psihologice.

Limbajul muzicii, ca şi muzica în ansamblul său ca fenomen specific, s-a constituit în timp, cucerind, epocă cu epocă, noi parametri. El a evoluat sincronic cu gîndirea muzicală umană, dînd naştere la noi genuri, forme, stiluri artistice. Odată constituită, conştiinţa muzicală a căutat să se armonizeze (să consoneze) cu interiorul psihic, inventînd noi elemente care să satisfacă cît se poate mai adecvat şi nuanţat cerinţele dintre cele mai exigente ale sufletului în dorinţa de a-şi exterioriza conţinutul.

Reflecţia asupra însuşirilor psihologice ale elementelor muzicii duce, inevitabil, la întrebarea: muzica, prin limbajul său, *acţionează* asupra interiorului, sau interiorul *re-acţionează* la ceea ce-i propune muzica? De unde începe fenomenul? Adică, cauza primară se află în muzică sau în psihic? Răspunsul pare a fi similar cu cel dat la întrebarea despre ou şi găină.

Analiza elementelor muzicii din perspectiva lor psihologică prezintă interes nu numai pentru psihologie sau pentru muzicienii-practici. Însăşi tratarea pur teoretică a muzicii nu este posibil de realizat pedeplin şi în esenţă fără raportarea la planul subiectiv al muzicii. Iu. Tiulin, autorul „Ştiinţei armoniei“[410], accentuează frecvent faptul că nu pe însuşirile fizice ale materiei primare a muzicii (ale sunetului) trebuie de făcut accentul în determinarea legilor muzicale, dar pe caracteristicile psihofiziologice ale omului. De exemplu, în clasificarea intervalelor muzicale autorul reiese din *caracterul* sunării lor, adică porneşte de la percepţia relaţiilor intervalice dintre sunete. Muzicologul afirmă că legităţile acustice de bază se manifestă nu numai pe planul exterior al sunării, ele sînt caracteristice naturii psihofiziologice ale aparatului vocal şi, desigur, ale auzului cu care acesta conlucrează. Normele fundamentale ale muzicii sînt determinate de legităţi psihologice.[411] Aceeaşi concepţie o împărtăşeşte Robert Session: „Uneori principiile muzicii sînt deduse din natura fizică a sunetului şi drept urmare se emit consideraţii care mie mi se par de o autenticitate îndoielnică. Spun „îndoielnică” deoarece în timp ce faptul fizic este destul de clar, rămîne întotdeauna o lacună, o trecere incompletă între domeniul fizicii şi cel al experienţei muzicale”.[412]

[410] Тюлин Ю. Н. *Учение о гармонии*, Москва, Музыка, 1966.
[411] Idem, p. 45, 83 ş.a.
[412] Sessions R. *Op. cit.*, p.8.

Psihologismul elementelor muzicii şi-a găsit tratare – directă sau indirectă, dar în mare parte indirectă şi involuntară – în teoriile diverşilor muzicologi iluştri. Iată cîteva din ele:

- Teoria psihofiziologică a armonicelor muzicale şi a auzului muzical, a lui H. Helmholtz.
- Teoria psihoenergetică a muzicii, a lui E. Kurth.
- Teoria gravitației-tensiunii modale, a lui B. Iavorsky.
- Teoria intonațională, a lui B. Asafiev.
- Teoria naturii dinamice a armoniei, a lui Iu. Tiulin.
- Teoria funcționalistă a muzicii, a lui D. Cuclin.
- Teoria algoritmică („sunet-conştiință”), a lui E. Ansermet.

Inițial, analizînd elementele muzicii în vederea determinării semnificației lor psihologice, s-a arătat a fi necesară o anumită clasificare a lor după careva criterii. Ni s-a părut rațional de a le clasifica după două criterii: a) criteriul dinamic şi b) criteriul „interior-exterior”. Astfel, am obținut „elemente dinamice” şi „statice”, şi, respectiv, „elemente exterioare” şi „ interioare”. Desigur, această clasificare este convențională, efectuată fiind în scop analitic. Pentru că în realitate a vorbi în muzică despre „static”, de exemplu, e o eroare de principiu – muzica e artă a mişcării prin definiție şi orice detaliu (element) al ei este de natură dinamică (cu toate că, la prima vedere, unele elemente ar părea foarte statice – de exemplu, „diapazonul”, „registrul”, „structura” ş. a., însă vom vedea că nu este aşa). De aceea, pe parcursul investigației ne-am dezis de clasificarea lor sub aceste aspecte.

Materia muzicii este sunetul cu cele patru însuşiri ale sale (durata, înălțimea, puterea, timbrul). Fiecare din aceşti parametri în dezvoltarea lor dau naştere elementelor muzicii (limbajului muzical) care, în îmbinarea lor multivariată şi, practic, inepuizabilă, creează opere muzicale. Durata sunetului naşte ritmul, metrul, măsura, tempoul, iar în final, forma (structura) muzicii. Înălțimea duce la melodie, armonie, mod, tonalitate, registru. Intensitatea – la dinamica sonoră. Timbrul – la coloristica (cromatica) sonoră. Fiecare din aceste componente capătă, în cadrul sunării muzicii, „viață”, ele „respiră”, „vibrează”, „vorbesc”. Anume aspectul lor viu în sunare reală şi nu în partitura notată în pagină naşte ceea ce se numeşte muzică.

Toate aceste elemente poartă un caracter unitar, ele sînt identice în natura lor intimă. Tuturor acestor elemente le sînt

caracteristice: mişcarea, vibraţia-ondulaţia, fluiditatea, tensiunea interioară, dinamismul, caracterul energetic etc. Şi aceasta pentru că toate se nasc din sunet-ton, purtătorul prim al acestor caracteristici.

Istoriceşte s-au constituit cîteva sisteme de combinări-îmbinări-relaţii între tonuri. Acestea sunt: sistemul ritmic, melodic, armonic, de tempo, dinamic. Fiecare din aceste sisteme creează tipul său, mai superior, de tensiune intrasonoră – cîmpul său gravitaţional. Iar totalitatea lor într-o creaţie muzicală naşte, la rîndul ei, un sistem intrasonor-gravitaţional de ordine superioară. De aceea, toate aspectele muzicii – armonia, ritmul, textura etc. – sînt percepute nu doar ca substraturi formale, dar ca planuri (cîmpuri) funcţionale, cu conţinutul lor specific. *Principiul funcţional* în teoria muzicii vizează elementele-componentele muzicii sub aspectul *rolului* pe care aceastea îl exercită în cadrul sistemului. Acest rol şi este definit prin termenul de *funcţie*. „La analiza muzicii fiecare element se întreabă: ce sînt eu pentru întregul lucrării", scrie V. Meduşevsky.[413]

Structura interioară a lucrării muzicale (felul cum este ea construită şi elementele acestei conctrucţii) ţine de un adevărat „panpsihism". Elementele muzicii pot fi numite, astfel, şi „categorii afective" (după cum Ch. Bally a numit elementele limbajului vorbit). Să vedem din ce apare şi pe ce se sprijină acest psihologism?

3.6.2. Mişcarea. Temporalitatea

„Totul curge..."
(Heraclit)
„Ingredientul de bază al muzicii
nu este atît sunetul, cît mişcarea"
(Robert Sessions)
„Timpul se află în centrul vieţii noastre terestre"
(Basarab Nicolescu)

Muzica este indisolubil legată de mişcare. Încă Aristotel a definit mişcarea ca natura acestei arte; anume de aceasta ţine raportul muzicii cu întregul psihic uman. Filozoful se întreabă, de ce ritmul şi melodia, care sînt sunet, conţin calităţi etice (citeşte „psihologice" : „ethos" din greacă – caracter, temperament – I.G.), dar gustul şi nici chiar culorile şi mirosurile nu? De aceea că ritmul şi melodia sînt

---

[413] Meduşevsky V. *Op. cit.* p. 28.

mişcări. Energia conţinută în ele se bazează pe stări şi creează, la rîndul ei, stări. Nici gustul şi nici mirosul nu conțin această însuşire. Vizavi de muzică şi poezie, pictura şi sculptura stau pe planul doi. Aceste arte nu redau mişcarea, de aceea ele nu sînt în stare să exprime direct calități sufleteşti, încheie Aristotel.[414] Convingerea dată este exprimată şi în zilele noastre, inclusiv de autorii de muzică. Aducem două exemple. R. Sessions: „Întruchipînd mişcarea în cea mai subtilă şi delicată manieră posibilă, muzica ne comunică atitudini inerente şi implicate în această mişcare: viteza, energia, elanul sau impulsul, tensiunea şi relaxarea, agitația şi liniştea, hotărîrea sau ezitarea… Muzica nu exprimă doar mişcarea, ci o califică, o întruchipează şi o defineşte".[415] A. Iorgulescu: „Temporalitatea informației auditive interceptează temporalitatea interiorității, activitatea conştiinței modelîndu-se conform meandrelor fonice, cu oscilațiile, cu tensiunile şi contrastele lor caracteristice".[416] În muzică, după cum vom vedea în continuare, toate elementele sînt de natură dinamică, începînd cu elementul primar – sunetul, şi terminînd cu forma lucrării. În receptarea celor trei caracteristici ale sunetului – intensitatea, durata şi înălțimea[417] – un rol hotărîtor îl joacă factorul muscular. Am menționat deja că persoana care ascultă o muzică sau alte sonorități nu numai reproduce ritmul mişcării sonore prin aparatul (sistemul) motor al organismului, dar îl şopteşte sau fredonează inaudibil. De aceea, după o ascultare a unul discurs lung sau a unei evoluări vocale ascultătorul poate simți o anumită oboseală a vocii. Mişcarea vocală de răspuns se desfăşoară sub formă restrînsă, compactă.[418]

Aşadar, muzica este fenomen procesual, dinamic. Şi aceasta pentru că: a) sunetul este mişcare – orice sunet este produsul unei mişcări; b) dacă muzica este reprezentanta lumii noastre interioare, apoi aceasta din urmă, după cum am constatat, îşi duce existența la fel conform legilor mişcării. Dacă emoția e mişcare, iar mişcarea e sunet,

[414] Cf: Шестаков В.П. *От этоса к аффекту. История музыкальной зстетики от античности до XVIII века*, Москва, Музыка, 1975, с. 36, 37.

[415] Sessions R. *Op. cit.* p. 19.

[416] Iorgulescu A. *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, 1988, p.30.

[417] Timbrul (a patra însuşire a sunetului), care conține o caracteristică strict individualăzată, este perceput altfel decît celelalte trei însuşiri. El ar ține mai puţin de „mişcare" şi ar tinde mai mult spre „spațialitate".

[418] Despre acest fenomen, numit „vocalizare perceptivă" a se vedea: Леонтьев А. *Проблемы развития психики*, Москва, 1965, sau: Соколов А. *Внутренняя речь и мышление*, Москва, 1968.

atunci pe terenul comun al mişcării se întîlnesc cele două fenomene – psihologic şi sufletesc.

Mişcarea nu este doar un fenomen fizic, mecanic. Ea îşi are psihologia sa. Senzația-percepția mişcării este de o importanță primară şi fundamentală. Experiența motrică o precede genetic pe cea auditivă şi cu atît mai mult pe cea vizuală. Psihologia mişcării este un capitol destul de important în ştiința psihologică. Rădăcina psihologismului mişcării rezidă în ceea ce este emoția – baza vieții psihice. Emoția (emotio) provine, etimologic, din latinescul „motio", „motus" sau „moveo". Dicționarul latin dă următoarele tălmăciri acestor termeni: *Motio* – mişcare (în general); mişcare sufletească; emoție. *Motus* – mişcare; a pune în mişcare; ondulație (oscilație, vibrație); dans, a dansa; mişcare interioară; excitație; agitație (frămîntare); inspirație. *Moveo* – a mişca, a pune în mişcare; a zgudui; a legăna; a pendula (a ondula); a dansa (a face mişcări ritmice); a excita; a afecta, a emoționa; a sugera; a uimi, a surprinde; a se zbate, a pulsa.

Observăm o anumită identitate semantică între cuvintele „mişcare", „emoție", „excitație", „agitație", „vibrație", „ondulație", „legănare", „ritmicitate", „uimire" („încîntare"), „inspirație". Majoritatea din ele țin atît de domeniul psihologic, cît şi muzical. Muzica de aceea emoționează atît de puternic, pentru că, prin mişcarea sa, pune în acțiune directă mişcarea psihică. Şi invers, mişcarea interioară „mişcă" muzica. E cazul vaselor comunicante. Muzica se naşte dintr-un impuls interior[419], ea însăşi devenind puls, pulsație, ritm.

Psihologia timpului se naşte din filozofia lui. În mitologie şi religie, în artă şi filozofie în centrul atenției întotdeauna s-au aflat problemele ce țin de atitudinea omului față de timp, pentru că ele țin în mod direct de ceea ce este viață, sensul vieții, taina morții şi a nemuririi. Viața, ca valoare supremă, şi timpul sînt de nedespărțit. Experiența noastră de viață se încheie odată cu expirarea timpului rezervat ei. De aceea, *tensiunea mişcării în timp* e mai mare decît a mişcării în spațiu: reacția psihică la micşorarea spațiului locuirii nu se poate egala cu reacția psihică la micşorarea timpului viețuirii. Întreaga noastră viață terestră, în fundamentele sale, este influențată şi dirijată de dimensiunea timpului – trecut, prezent, viitor. De aceea, el se prezintă ca cel mai *dramatizant* factor al existenței, purtînd, astfel, o puternică semnificație psihologică şi filozofică. Timpul joacă un rol

[419] Dintr-un gen de „impulsu deorum" – „la sugestia zeilor", după cum ziceau latinii.

important în *trăirea interioară*, iar trăirea exercită o acțiune sunstanțială asupra modului viețuirii.[420]

După cum ştim, materia şi mişcarea se intercondiționează. Şi dacă materia are formă, atunci şi mişcarea are formă. Iar forma informează. Materia dată avînd forma dată aduce informația dată. Mişcarea în timp aduce un gen de informație specifică, legată de categoriile curgere, înaintare, schimbare, transformare, deszvoltare. Aceastea sînt caracteristicile mişcării în timp, ele fiind şi caracteristicile muzicii. Şi aici trebuie să specificăm că mişcarea sonoră în timp ține nu numai de curgere-înaintare-schimbare, dar şi de o caracterisctică absolut specifică – de *devenire*. Sunetul muzicii nu numai se mişcă (desfăşoară) în timp – el *construieşte, creează*, formează ceva şi informează despre ceva. Întruchiparea materială în sunete nu este nici univocă, nici unică, pentru că sonorizarea întotdeauna este variabilă, ea se poate prezenta sub diverse forme acustice în funcție de felul sonorizării. În actul viu al interpretării muzicale nu este posibilă o „copiere" exactă a două interpretări succesive. Fiecare din ele va deveni nouă, va aduce (crea) ceva nou.

Evidențiind a) psihologia *mişcării* (în general) şi b) psihologia mişcării *în timp*, este necesar să specificăm şi un alt tip de mişcare ce ne interesează la direct – c) psihologia mişcării *sonore* în timp. Sunetul, ca mişcare temporală specifică, îşi are caracteristicile sale psihologice specifice (despre care am vorbit deja). Aceasta duce la o logică specifică – „logică temporală", mai exact, „logică sonor-temporală". Ea operează cu anumite categorii caracteristice şi, respectiv, cu anumite sensuri-conținuturi specifice, inexistente în alt tip de gîndire. Tipul de logică temporală, vizavi de logica de tip spațial a artelor plastice, de exemplu, duce la consecințe ce țin de fenomenul muzical atît în general, cît şi în fiecare din elementele şi sub toate formele lui de existență – creare, interpretare, receptare, inclusiv sub formă teoretică. B. Asafiev susține că fiecare termen în arta muzicii neapărat se prezintă ca ceva dinamic şi schimbător, mai curînd ca o coexistență de tendințe contradictorii decît ca prescripții imuabile cu titlul de „adevăr suprem".[421]

Elementul „mişcare" în muzică se prezintă sub două aspecte: a) *exterior* – muzica (lucrarea muzicală) e proces ce se desfăşoară în

[420] La subiect se mai poate vedea: Jean-Louis Vieillard-Baron. *Problema timpului. – Şapte studii filosofice*. Bucureşti, Ed. Paideia, 2000.

[421] Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, 1971, с. 196.

timp; b) *interior* – în interiorul lucrării se creează o mişcare ascunsă, un dinamism (cîmp tensional) generat de elementele muzicii cum sînt modul, armonia ş.a.

În muzică respectarea mişcării (a vitezei-caracterului mişcării, adică a tempo-ului) este hotărîtoare. Caracterul mişcării dă tonul psihologic întregii muzici. Nu înzadar cele mai aprige discuţii în domeniul interpretării muzicale se duc în jurul tempoului.[422]

Aşadar, muzica redă mişcarea de la forma ei macrocosmică (a universului) la cea microcosmică (a emoţiei). Şi dacă în faţa pictorului stă pînza goală, iar în faţa scriitorului – fila goală, atunci „fila" („pînza") compozitorului e timpul pur. E mişcarea în timp, care va fi cucerită de conştiinţa muzicală.

3.6.3. Tonul

„Tonul face muzica"
(dicton)
„Muzica, măiastră
întîlnire între tonuri"
(Shakespeare)

Elementul primar al muzicii este tonul. Anume în el, sub o formă supraconcentrată, se conţin calităţile esenţiale ale întregii muzici. Tonul este imaginea holografică a acestei arte. Şi aceste calităţi fundamentale sînt:

- *mişcarea:* propagarea undelor vibratorii în timp şi spaţiu; tonul este indisolubil legat de mişcare;
- *energia:* mişcarea produce energie; ton=tonus=tonic= energie; etimologia cuvîntului „ton" vorbeşte din start despre natura energetică a sunetului muzical: „Ton" – „tonos" (gr.) şi „tendo" (lat.) = „întind", „tind", „tindere", „tensiune", („gravitaţie") etc.;
- *armonia:* sunetul în sine este un sistem complex constituit din mai multe etaje de vibraţii (serie de sunete

[422] A se vedea, de exemplu, capitolul „Tempo" al lucrării dirijorului Erich Leinsdorf *The composer's advocate*, Yale University Press, 1981.

particulare); astfel, un singur sunet luat în parte deja este o construcție-consunare armonică[423] şi, într-un fel, o construcție modală, deoarece are loc o grupare de sunete particulare în jurul unui ton de fundamental şi cu care acestea se află în regim de subordonare (tind spre el) – de exemplu, sunetul *Do* include în structura sa sunetele particulare *Do* (la octavă ascendentă), *Sol* şi *Mi* cu care se află în relație de rudenie primară;

- *vibrația:* propagarea sonoră produce unde, ondulații, oscilații; or, procesul vibrator este caracteristic nu numai tonului fundamental şi componentelor lui, ea se face prezentă şi *între* acestea, creînd un tip de „cîmp rezonator" intersonor de o calitate (entitate) nouă, calitate care lipseşte fiecăruia din sunetele particulare luate în parte;

- *pulsația:* mişcarea sonoră se desfăşoară pulsatoriu, ritmic;

- *tensiunea:* în momentul sunării între armonice apare o tensiune intrasonoră; „tensiune", „încordare" înseamnă „a intra în coardă", în vibrația corzii[424], în primul rînd a corzilor vocale, pe care se fondează, după cum am văzut, muzica;

- *dinamismul:* sunetului îi este improprie starea statică, el e mişcare-dinamism în sine, chiar şi atunci cînd, de exemplu, se opreşte prin pauză sau pe fermata;

- *tendința-gravitație* spre alt ton, iar tendința e „act viu", obiectul tinde spre ceva, „doreşte" ceva; prin tendința-intenția[425] sunetului spre alt sunet el capătă sens, rost, țel;

- *ritmicitatea*: vibrația-pulsația e ritm, ea se produce conform unei ordini, discipline ritmice[426].

---

[423] Din acest motiv unii muzicologi vorbesc de „armonia monodiei" – linia melodică pură deja sună „armonic", fiecare ton al ei este un „acord" în sine. (Холопов Ю.Н. *Очерки современной гармонии*, Москва, 1974).

[424] *Încorda* = în + coardă (DEX).

[425] *Intenție* – stare de dorință; intrare în tensiune; *intensiv* – activ, viu, plin de energie-ardere internă.

[426] Există plăci speciale (inventate încă pînă la era electroniucă) care înreghistrează vizual sunetul, inclusiv sunetul vocii. Imaginile obținute arată fie o formă „armonică"

Natura psihologică a elementului primar al muzicii se va aprofunda în înțelegere în cazul cînd vom arăta distincția între noțiunea de „sunet” şi cea de „ton”. La cuvîntul „sunet” se apelează în toate cazurile – şi atunci cînd acesta este produs de om, şi atunci cînd nu este produs de om. Sunetul, astfel, poartă un caracter general, pentru că în comparație cu el noțiunea de „ton” este un caz particular al sunetului – e sunetul produs de vocea umană. Or, această distincție schimbă esențialmente lucrurile. Sunetul este „obiectiv”, tonul este „subiectiv”; primul e al naturii, al doilea e al omului. Tonul, ca sunet umanizat-subiectizat, conține calități absente în sunetul „obiectiv” al naturii.

Tonul, pe de o parte, este sunetul în poziția (calitatea) lui de „înălțime”. Pe de altă parte, el este „tonus”, tensiune interioară. Produs de vocea umană, el se încarcă de energia psihofiziologică şi spirituală pusă în acțiune în momentul rostirii lui.[427] Astfel, tonul, în comparație cu sunetul, trece pe alt plan al calității şi, cu aceasta, pe alt plan conceptual şi perceptiv – el e conceput şi receptat ca sonoritate trecută prin prisma viului uman. Tonul devine reprezentantul direct al stării psihice. Anume tonul ne relatează despre mişcările şi stările interioare ale unei persoane care vorbeşte într-o limbă necunoscută de noi. Tonul este unicul limbaj înțeles de toți[428]. O persoană, exprimîndu-şi gîndul doar în cîteva cuvinte dar rostite pe un anumit ton, poate produce o acțiune puternică asupra ascultătorului. Aceasta vorbeşte de faptul că puterea acțiunii se află nu în cuvinte, dar în ceea ce se află după (între) ele, adică în tonalitatea psihică a vocii.

La baza producerii tonului se află respirația. De menționat că „neuma” din greacă înseamnă „respirație”, „suflu”. Iar neumele au fost primele semne de notație muzicală. Muzica este un fenomen „neumatic” sau „pneumatic”, adică fondat pe respirație; ea este după natura sa un fenomen „respirator”.[429] Mai observăm că prima din fazele respirației se numeşte „inspirație”, ceea ce ar însemna „intrare în spirit”, adică în sufletul-suflul-pneuma lumii; a doua se numeşte

---

(ceva simetric, ritmic), fie nearmonică – şi aceasta se produce în funcție de „armonia” sau „nearmonia” pusă în sunet (voce) în momentul emiterii. De aceea, o voce produce un efect plăpcut, iar alta – neplăcut.

[427] Cegolea G. *Op. cit.*; Calos Steliana. *Emisia unui sunet vocal raportat la legea octavei şi rezonanța naturală. Intruziune în cuvînt*, Rev. *Muzica*, Bucureşti, 1997, nr.3, p.65-87.

[428] Потебня А.А. *Мысль и язык*, Киев, 1993, с. 68.

[429] De aici, relația ei cu Pneuma – Respirația lumii. (Detalii a se vedea: Gagim I. *Omul în fața muzicii*, Bălți, 2000, p. 16-25).

„expirație", („ex-spirație"), adică „ieşirea din spirit", „părăsirea" lui. Şi întra-devăr, odată cu eliminarea definitivă a aerului din organism are loc dispariția viului din om.

Din totalitatea de relații dintre sunete, rolul central pentru muzică le-au căpătat relațiile de înălțime. Aceste relații sînt specifice anume sunetelor, ele nefiind caracteristice altor semne de comunicare. De aceea, relațiile de înălțime sonoră sînt capabile să transmită un gen de informație care altor sisteme comunicative nu le este accesibilă. *Fixarea* sunetului la o anumită înălțime şi *menținerea* lui la această înălțime (menținere, NB, prin efort fizic şi psihofiziologic) naşte un tip de energie absolut specifică, care se transformă în informație la fel absolut specifică pentru subiectul receptor şi în care subiect provoacă o tensiune interioară corespunzătoare, adică îl face să vibreze la unison cu tonul auzit. Acesta şi este primul semnal (indiciu), prima caracteristică a ceea ce se numeşte „armonie". Armonia, după cum vom vedea, este, la fel, *cucerire* şi *menținere* de echilibru (între două stări, fenomene, elemente etc.) şi nu un punct terminus, static, inert.

Muzica şi toate componentele ei – ritmul, tempoul, armonia, dinamica, măsura etc. – sînt „intonaționale" pentru că poartă amprenta tonului – a sunetului umanizat. Şi dacă se afirmă că muzica este arta intonării, înseamnă că totul ce are loc în ea ține de acțiunea „a intra în ton", în tensiunea-vibrația-energia-dinamismul-psihologismul lui. *Tonul e psihologic prin definiție.* Din acest motiv, în unele scrieri muzicologice a apărut noțiunea de „auz intonațional". Par extensio, putem vorbi de o „interpretare intonațională", de o „auzire intonațională" şi, în consecință, de o „gîndire intonațională" în muzică.

Aşadar, noțiunea de „ton" necesită a fi înțeleasă şi tratată în muzică mult mai profund decît o dau tratatele de teorie, iar în afara muzicii – mult mai larg. Dacă de la acest termen provin alte noțiuni ca, de exemplu, „tonus", atunci prin „tonus" înțelegem o *stare*: fiziologică (tonusul energetic al organismului), psihologică (gradul, intensitatea, profunzimea desfăşurării proceselor psihice la moment), general-vitală (tonusul ființării-vieții: activ, pasiv, optimist, pesimist etc.). Fenomenul ține chiar de creier (centrul sistemului nervos), construit din trei blocuri. Unul din ele (fiind primul ca importanță, deoarece „dă tonul") este blocul tonusului scoarței sau blocul energetic al creierului, celelalte două sînt blocul receptării şi prelucrării informației şi blocul

programării, reglării şi controlului activității practice a omului.[430] La baza tonusului cerebral stă aceeaşi mişcare vibratorie, care generează un anumit potențial energetic. Astfel, creierul ascunde în sine caracteristici „tonale”, „muzicale”.

3.5.4. Intonația

„Vorba dulce mult aduce”
(dicton)

Tonurile în derularea lor succesivă conduc la fenomenul *intonație.* Despre intonație, ca însuşire centrală a muzicii, s-a scris mult (în special, în muzicologia rusă), dar aspectul ei psihologic a rămas în afara atenției cercetătorilor. El, însă, deschide noi înțelesuri asupra muzicii şi relației ei cu interiorul nostru. Pentru că (menționăm anticipat) intonația este, în primul rînd, tensiune. De aceea, sub aspect psihologic ea poate fi tratată doar sub forma ei vie, de *intonare*. Paragraful de față, în aşa fel, ar putea fi subîntitulat „Psihologia intonării muzicii“, avîndu-se în vedere anume acest aspect, de interpretare vie, al intonației fixate (notate) în partitură. În aceasta şi constă diferența dintre tratarea muzicologică (din partitură) şi cea psihologică (ca intonare reală) a noțiunii de „intonație muzicală“. Prin aceasta ținem să subliniem că *intonația* nu se află în text, ci în *rostirea* textului. Lucrul acesta trebuie accentuat, deoarece se comit erori în tratarea termenului. De exemplu, M. Smirnov, analizînd lucrărea lui F. Schubert „Pelegrinul“, expune cîteva secvențe din diverse părți ale textului muzical aproximativ identice din punct de vedere ritmic, arătînd, prin aceasta, „caracterul intonațional unitar al lucrării“.[431] Nu putem cădea pedeplin de acord cu această interpretare a autorului dată noțiunii de intonație. Chiar dacă ritmic sau melodic motivele respective sînt cumva asemănătoare, intonarea fiecaruia din ele pe viu (conform altor factori: tempo, dinamică, timbru ş.a.) poate să difere substanțial. Am putea accepta, cumva, o atare stare a lucrurilor cu condiția de a specifica două genuri de intonație: a) *a compozitorului* (ceea ce-i permit lui posibilitățile notației muzicale, de altfel, foarte

---

[430] *Психология. Словарь*. Под общей редакцией А.Б. Петровского, М.Г. Ярошевского, Москва, 1990, с.217.
[431] Смирнов А. *Op. cit.*,p. 161.

reduse în acest sens); b) *a interpretului* (posibilităţile căruia, în materie de a „crea intonaţia“, sînt inepuizabile).

B. Asafiev defineşte intonarea ca „includere a conştiinţei în ton“, în „ton-tonus“. Muzicologul raportează calitatea specifică esenţială a intonaţiei la elementul *melos,* la cel de *vocalizare*, adică la condiţionarea „respiratorie“ a actului de trăire muzicală.[432] Adică, el indică la acele momente, la care ne-am referit analizînd noţiunea de „ton“ şi pe care le-am definit ca determinante, atît pentru materia primă a muzicii (sunet-ton), cît şi pentru muzică în ansamblul ei.

Intonaţia în muzică se prezintă în două sensuri: A) Ca *reproducere* exactă („curată“) a sunetelor conform *înălţimii* lor („a intona corect – a intona fals“); problema intonaţiei sub acest aspect este specifică vocii şi instrumentelor cu sistem netemperat (la pian, de exemplu, această problemă nu apare). B) Ca *intonare-rostire-pronunţare* a *liniei* melodice conform logicii desfăşurării ei ca discurs muzical-semantic.

Atît primul tip de intonaţie („pe verticală“), cît şi al doilea tip („pe orizontală“) ascunde în spatele său, pentru a fi realizată, o mişcare psihică, o tensiune-încordare interioară. Şi aceasta pentru că în ambele cazuri are loc ceea ce se numeşte „intrare în ton“ („intonaţie“ = in + ton). În baza acestui principiu – vocalizarea sunetelor ca „intrare în tensiunea-energia tonului“ – s-a constituit, de exemplu, fenomenul „mantra“, precum şi alte tehnici psihosonore sau psihofonice (psihotonice, psihosonice) utilizate în practicile oculte, în sistemele de terapie prin sunete etc.[433] Acelaşi principiu stă şi la baza „intonării intervalelor“ în sistemul de educaţie muzicală Waldorf.[434]

Intonarea înălţimii sunetelor se sprijină pe încordări interioare distincte: sunetele acute necesită o mai mare energie fizică şi, respectiv, psihofiziologică, iar cele grave cer un mai mic potenţial de acest gen.

Fenomenul psihologismului intonaţiei muzicale capătă noi caracteristici – mai ample şi mai complexe – în cazul intonaţiei orizontale (ca linie-discurs). Or, anume sub acest aspect s-a constituit ceea ce astăzi avem ca muzică. Nu sunetele luate în parte fac muzica, ci sunetele în *mişcarea* lor internă, *înaintarea* unui sunet spre altul şi

[432] Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, 1971, с. 197-198.
[433] Dewhurst-Maddock Olivea. *Terapia prin sunete*, Bucureşti, Teora, 1998.
[434] Wunsch Wolfgang. *Educaţia prin muzică. Predarea muzicii în şcolile Waldorf*. Cluj-Napoca, 1999.

tendința unui sunet spre altul. De aici se afirmă deseori că nu sunetele fac muzica, ci *intervalele* dintre ele, *distanța* parcursă interior-intuitiv de interpret în momentul sonorizării lor. Sunetul muzical se deosebeşte de cel nemuzical nu numai prin periodicitatea vibrațiilor (înălțimea lor fixă), dar şi printr-o mişcare internă ascunsă. Anume aceasta şi declanşează reciprocități psihice. Gravitația-tensiunea sonoră creează gravitație-tensiune psihică.

Atît sunetul vorbit, cît şi cel cîntat se produce prin mecanismul vocii. Dar producerea acestor două tipuri de sunete are loc după principii diferite. Mai exact, au în faza lor de pre-manifestare porniri interioare diferite. Sunetul, care participă la vorbire, se formează „de jos în sus“ sau, cel mult, pe orizontală. Cel muzical, însă, se emite „de sus în jos“. Dacă cuvîntul (sensul lui obişnuit) *urcă* spre centrul conştiinței, atunci muzica *coboară* într-acolo. Principiul de care vorbim este de natură interioară-energetică, adică *intențională.*[435] Pentru a produce sunetul muzical este necesar de a te situa, interior, într-o poziție/stare presonoră de tensiune, de a obține, interior, o stare tensională specifică de energie-vibrație încă inaudibilă, dar prezenta deja în tot corpul. Pentru producerea sunetului vorbit acest lucru nu este necesar sau, cel puțin, nu este obligatoriu. (Nu ne referim la cazul poeziei rostite, dar acesta e un caz aparte, în multe privințe apropiat de cazul intonării muzicale). Dacă putem vorbi „printre altele”, atunci nu putem cînta „printre altele”. Pentru a cînta este nevoie ca să vibrezi (să „arzi”) interior. Muzicienii cunosc bine acest lucru. Aceasta face ca sunetul vorbit şi sunetul cîntat să pună în funcție segmente diferite ale aparatului vocal. Tot aceasta face ca aceste două forme de exprimare să conducă la (să țină de) două emisfere cerebrale diferite: stînga, care“vorbeşte”, şi dreapta, care „cîntă”. De aceea, considerăm, este greşită teza frecvent întîlnită despre similitudinea celor două tipuri de intonație – verbală şi muzicală – sau, mai mult ca atît, teza despre naşterea muzicii din intonația vorbirii (Rucievskaia, Sohor, Nazaikinsky ş.a.). De exemplu, Sohor scrie: ”Melodia este rezultatul generalizării posibilităților expresive ale intonației verbale”.[436] Pare a fi mai aproape de adevăr aici J.-J. Rousseau.[437], precum şi L. Mazel.

---

[435] Intenție = in+tens sau in+tensiune, = intrare în tensiune. Intenția de a face ceva este echivalentă cu un impuls interior ascuns, adică ea ține de o ardere-tensiune.

[436] Сохор А. *Музыка как вид искусства*. In: Сохор А. *Вопросы социологии и эстетики музыки*, Ленинград, 1980, с.191.

[437] Rousseau J.-J. *Op. cit.*

Ultimul afirmă următoarele: „Rudenia melodiei cu intonaţia verbală nu demonstrează faptul că prima s-a născut din a doua. Cu toată asemănarea muzicii cu vorbirea, prima se deosebeşte de a doua în esenţă şi, fiind liberă de cuvinte, muzica e capabilă să exprime multe lucruri mai concret şi mai profund decît cuvintele“.[438] Pentru ca să vorbeşti trebuie să înveţi cuvintele (or, anume aceasta face mama cu copilul mic). Pentru ca să cînţi, însă, nu este neapărat nevoie să cunoşti notele.[439] De ce ? Pentru că muzica vine dintr-o simţire-realitate care depăşeşte cadrul lingvistic. Diferenţa esenţială dintre aceste două limbaje – cel al cuvintelor şi cel al tonurilor muzicale – a fost, de altfel, menţionată încă demult. De exemplu, în sec. XVII Michel Chabanon (1729-1792) exprima convingerea că legile muzicii şi legile vorbirii sînt de natură diversă. Argument: muzica instrumentală. Muzica, zice autorul, se dezvoltă după legile sale specifice şi nu depinde de legile vorbirii.[440] Bineînţeles, şi în vorbire intonaţia are un rol destul de important, iar în unele cazuri, determinant. Pe lîngă aceasta, intonaţia vocii înlocuieşte deseori o serie întreagă de cuvinte ce ar trebui adăugate dacă fraza ar fi rostită fără intonaţie. Intonaţia noastră ţine legătura nu cu ceea ce vorbim, dar cu ceea ce gîndim şi, în special, cu ceea ce simţim atunci cînd vorbim. Ea trădează sentimentul ascuns în spatele cuvintelor rostite. În vorbire intonaţia este complementară semnificaţiei directe a cuvîntului (ea exercitînd o funcţie paraverbală). Muzica, însă, este un fenomen intonaţional prin excelenţă. Ea e o artă a intonaţiei pure. Cuvîntul (limbajul) *se foloseşte* de sunet. Muzica, însă, *e sunetul în sine*.

Problema asemănării şi diferenţierii dintre intonaţia muzicală şi cea a vorbirii se cere a fi completată cu următoarele momente importante. Asemănările ţin, în special, de aspectul exterior al fenomenului. Pentru că în fond lucrurile stau altfel. Or, această distincţie fundamentală se găseşte în însăşi materia primă (în elementul iniţial) – în sunet, pe care se constituie şi muzica, şi vorbirea. 1) Sunetul muzicii are o înălţime fixă (măsurată în Hz). Or, anume de aici şi porneşte noţiunea de muzică. Nicăieri fixarea sunetului nu este definitorie ca în muzică. În limbajul vorbit fixarea exactă a sunetului

---

438 Мазель Л. *Проблемы классической гармонии*, Москва, 1972, c. 42.-43.

439 La observaţia tatălui precum că „pentru a fi muzician trebuie să înveţi notele” la vîrsta de cinci ani George Enescu a replicat: „Dar eu credeam că muzica se cîntă, nu se scrie”. (Marian Marin.*Op. cit.*).

440 Шестаков . *Op. cit.*,p. 252.

după înălţime nu are o importanţă fundamentală; aici se face abstracţie de această însuşire. Mai mult ca atît, aici sunetul este glisandat (adică „lunecă”, se modifică permanent ca înălţime). 2) Sunetul muzical duce la noţiunea muzicală de „mod” – entitate unicat şi prezentă doar în cazul muzicii (nici în vorbire, nici în natură nu există acest fenomen[441]). Or, modul (după cum vom vedea în continuare) este una din însuşirile centrale ale muzicii; anume modul creează energetismul interior muzical, psihismul sonor – muzica în sine.

Extrapolînd fenomenul de intonaţie cu sens de „intrare în tensiune interioară”, remarcăm următoarele. Vizavi de caracterul privirii şi al gesturilor noastre se foloseşte termenul de „expresie”. Considerăm, însă, că ar fi mai adecvat aici termenul de „intonaţie” – intonaţia privirii, intonaţia feţei, intonaţia gestului. Pentru că totul ce face omul din interior poartă amprenta intensităţii-tensiunii afective bazate pe respiraţie (ca element fundamental al viului). Termenul de „intonaţie” e mai profund uman, e mai concret uman. „Expresia” e pe pînză, în text literar, în sculptură. „Expresia” ţine de operă, de obiect. „Intonaţia” ţine de starea omului, de subiect. În conformitate cu această idee putem extinde în semnificaţia sa noţiunea de intonaţie. Putem vorbi, astfel, de „simţire intonaţională” şi chiar de „cunoaştere intonaţională”.

Totuşi, cele două tipuri de exprimare sonoră – intonaţia vorbită şi cea muzicală – nu pot, graţie multiplelor tangenţe, să nu colaboreze. Intonaţia (rostirea) „clar-concretă” a limbajului vorbit aduce semnificaţii intonaţiei muzicale prin asociaţii (Musorgsky, de exemplu, dorea să găsească expresii-intonaţii muzicale care ar „vorbi concret ca şi cuvîntul”). Şi invers, poetul doreşte ca versu-i „să cînte ca muzica”.[442]

Unitatea fonetică de bază a limbajului – silaba – se modifică în demersul poetic faţă de vorbirea obişnuită, apropiindu-se de unitatea articulatorie a muzicii – de sunet. Se schimbă raportul dintre consoane şi vocale. Ultimele se amplifică în număr şi, prin aceasta, devine mai

[441] De aici, muzica nu copie natura, ea nu e „mimesis” în sensul direct al noţiunii. Ea creează o realitate aparte, inexistentă în natură. Şi lucrul acesta se întîmplă, în fond, prin ceea ce este modul muzical.

[442] Aici s-ar putea aduce, cu titlu de paranteză, următoarea observaţie: cu cît este mai mare poetul, cu atît mai puţină muzică se scrie pe versurile lui. Pe versurile geniilor s-a scris mai puţină muzică vocală (în special, cîntece), decît pe versurile altor poeţi. (Nu în zadar există poeţi ce scriu versuri special pentru cîntece şi nu înzadar există versuri anume pentru a face din ele cîntece). Şi aceasta pentru că poezia marilor genii este ea însăşi ”muzică”. Nu e uşor să scrii o muzică pe o altă muzică.

stabilă şi importantă componenta sonoră a discursului. În consecinţă, se schimbă şi rezultatul: în cazul recitării emoţionale a versului apare un gen de vibrato, apropiat de vibrato-ul muzical. Într-un demers verbal rostit cu emoţie apare ceea ce în muzică se numeşte „a doua formantă vocală”. Analogic se întîmplă şi cu pauzele. Ca rezultat, creşte factorul „muzical” în vorbire şi, odată cu aceasta, creşte psihologismul discursului, forţa lui de convingere interioară. (Nu înzadar în cultul religios se muzicalizează vocea. Prin aceasta efectul psihologic creşte). „Cel mai convingător în limbă nu este cuvîntul, ci tonul, puterea, modulaţia, tempoul cu care se pronunţă cuvintele; mai în scurt, muzica din spatele cuvintelor, pasiunea din spatele muzicii, personalitatea din spatele acestei pasiuni – adică totul ce nu poate fi fixat în text”, zice Nietszche.[443] În Orient copilul este învăţat să gîndească bine înainte de a rosti un cuvînt sau altul pentru că orice cuvînt conţine o puternică încărcătură şi acţiune psihologică.

O frază, un fragment de frază poate fi rostită multiplu nedevenind plictisitoare, monotonă, obsedantă, dar dimpotrivă, căpătînd dinamism, caracter viu, magnetism, tensiune interioară datorită anume intonaţiei. Acelaşi lucru, dar într-o măsură mai mare şi sub un aspect mai superior, se întîmplă cu fraza muzicală. De aceea, ea poate fi repetată la nesfîrşit dar de fiecare dată „proaspăt”, precum poate fi receptată la nesfîrşit născînd de fiecare dată noi întrebări şi oferind noi răspunsuri. Tonul, în sine, poartă un caracter *creativ*.

Cu toate asemănările dintre ambele limbaje în discuţie, diferenţele sînt, totuşi, mai pronunţate. Şi, ca rezultat, întregul capătă altă calitate. Devenirea noastră conştientă, scrie H. Ey, se produce prin limbaj. Şi omul îl vorbeşte, dar lăsînd în el însuşi un *rest*, o *opacitate* ce nu apare decît *metaforic* în dicurs.[444] Şi atunci, continuăm noi, îşi face loc limbajul nonverbal, metaforic, care şi este ambasadorul acestui „rest” nerostibil. În acest context, intonaţia se prezintă ca o formă de metaforă. Muzica, astfel, nu este altceva decît o mare Metaforă, ea exprimînd ceea ce nu-i stă în puteri limbajului cuvintelor. Ca fapt divers: intensitatea emoţiei ce cuprinde o persoană scade în momentul în care persoana trece de la interjecţii la cuvinte. Adică, prin trecerea sunetului pur, ca reprezentant direct al emoţiei, în cuvînt-noţiune, are

[443] Ницще Ф. *Искусство и художник… Op. cit.* p. 751.
[444] Ey Henry. *Op. cit.*, p. 13.

loc o scădere („răcire”) a intensității interioare, forma ei vie-dinamică, eterică se solidifică.[445]

De altfel, nu numai vorbirea noastră, ci şi alte două manifestări vocale de natură „existențială” – rîsul şi plînsul – sînt intonaționale. Ascultînd rîsul diferitor oameni şi în situații diferite observăm uşor că el, prin intonația sa, vorbeşte despre multe lucruri „ascunse” care caracterizează omul, interiorul lui, chiar gradul de inteligență. La fel şi plînsul e vădit intonațional. Aceste două tipuri de intonație sînt universale – „toți oamenii plîng şi rîd în aceeaşi limbă”. Şi această limbă poartă un caracter metalingvistic pentru că e construită pe intonație pură.

„Intonația” muzicală este precedată de „protointonație” – o stare interioară pre-sonoră, o pre-gătire a interiorului psihic şi fizic de a lua contact sonor cu realitatea. Prin forma sonoră a intonației se produce materializarea stării protointonațoinale – a acelui curent ascuns, abisal, pre-sonor şi pre-psihologic, care este rădăcina (sursa) intonației şi din care aceasta se naşte. Protointonația ar fi o stare (fază) intermediară între tăcere („vid sonor”) şi intonație (muzică).

Natura intonației muzicale e *sincretică* şi *metalingvistică*. E metalingvistică chiar vizavi de limbajul muzical propriu-zis: limbajul muzical e constituit din elemente – ritm, melos, armonie, dinamică etc., iar intonația vie le integrează într-o nouă dimensiune, metadimensiune. Ea transcende calitatea fiecaruia din elemente, creînd o semanticitate ce nu poate fi înscrisă în partitură, dar care există real şi care constituie conținutul sui generis al muzicii. Pentru că, am vorbit deja, muzica o fac nu sunetele, ci „întîlnirea” lor şi ceea ce se întîmplă între ele în momentul acestei întîlniri – prezența unei realități care nu poate fi văzută, înregistrată material, ci care poate fi doar trăită. Intonația-intonarea muzicală este, specialmente, o trăire interioară a celui ce intonează – fie acesta muzicianul-profesionist, fie amatorul de muzică. Călătorul, pornind la drum, fredonează-*intonează* o melodie ce-i cade pe voce, dar nu o cîntă (în sensul scenic-artistic al termenului). Muzicianul pe scenă face artă muzicală, călătorul face psihologie (şi filozofie) muzicală inedită. De aceea, informația conținută (codificată) în parametrii sonori ai intonației este citită (decodificată) nu de elementul rațional, concluziv, ci de stările dimanice ale organismului interior. Psihologicul încă nu s-a inclus, dar

[445] Analiza diferenței dintre intonația vorbirii şi cea a muzicii poate părea puțin extinsă, dar am recurs la caracterizarea mai detaliată a acestei diferențe în mod conştient Ea ne-a permis, prin comparație, să scoatem în relief însuşirile distincte ale intonației muzicale şi să arătăm natura ei profund psihologică.

muzica lucrează deja la nivelul microelementelor viului din noi. (Ai luat, eventual, respirație în tonul în care dorești să explici ceva, dar…te-ai oprit. Și interlocutorul intuiește după inspirație ce-ai dorit să zici). Intonația, astfel, se prezintă ca o formă specifică de manifestare (exprimare) a conștiinței umane. Dar și a ceea ce precede conștiința – a mișcării (gîndirii) preconștiente, precum și a ceea ce depășește conștiința – a energiei eterico-metapsihice emanate de sistemul-organismul psihic.

Derivate de la noțiunile de „ton" și „intonație" sînt cele de „tonalitate" și „tonică". *Tonalitatea* este o formă de fixare a unui anumit tonus al vorbirii muzicale, a unui colorit caracteristic. Tonalitatea conține o expresie psihologică ascunsă. Or, alegerea tonalității pentru o creație sau alta nu este arbitrară. Compozitorii atrag o mare atenție acestui lucru. Se observă frecvent la unii compozitori sau chiar curente artistice fenomenul asociativ între o tonalitate și o anumită stare afectivă. Destul de bine este arătată fața fiecărei tonalități la J.S. Bach în „Clavirul bine temperat". Tonalitățile *Re bemol major* (enarmonică cu *Do diez major*), *Re major, Mi bemol major, Si bemol major* sînt ca și cum expresii ale unor stări (dispoziții) majore, luminoase, degajate. Tonalitățile *mi bemol minor, si bemol minor, si minor*, dimpotrivă, exprimă elementul tragic. În epoca clasicismului vienez (în special la Mozart și Beethoven) alegerea tonalității nu era deloc întîmplătoare. La romantici în calitate de tonalități tragice erau alese *si bemol minor* și *si minor* (sonatele nr.1 și nr.2 ale lui Chopin, „Simfonia neterminată" a lui Schubert) ș.a. *Tonica* este tonul concluziv, punerea punctului, sfîrșitul narațiunii-călătoriei muzicale, „ajungerea acasă". Tonica este rostirea intonațională finală.

3.6.5. Melodia. Motivul. Intervalul

„Cînd va dispărea melodia,
va dispărea întreaga muzică".
(Mozart)

Melodia este elementul muzicii care în primul rînd și în măsură hotărîtoare cucerește auzul și psihicul. Ea este „fața-chipul" lucrării. În melodie se conține ideea centrală a discursului sonor.

Melodia este formată din sunete, însă nu suma lor mecanică o constituie. Ea este mai mult decît o sumă de sunete. Prin unitatea-integritatea sunetelor și a relațiilor dintre ele se obține o nouă calitate

sonoră. Încă anticii (Lao-Tse, Platon, Aristotel) deosebeau întregul, unitatea ca provenind nu din totalitatea părților, ei o privea ca un dat care depăşeşte simpla sumare a acestora. În melodie acest dat se obține prin *înlănțuirea* sunetelor. Într-o melodie sunetele poartă un caracter relațional. Spre deosebire de recitativ, melodia este o conjugare intimă de sunete, o construcție închegată şi încheiată unde tonurile sînt asamblate conform unor tendințe de ordin modal, ritmic ş.a. Melodia este o *traiectorie sonoră*. În recitativ sau vorbire aceste tendințe „ascunse" lipsesc. La nivel de melodie intră în acțiune legi absolut noi, „invizibile". De aceea, observă D. Hristov, „apar dificultăți serioase în tentativa de a pătrunde prin metode ştiințifice în lumea melodiei".[446] Melodia parcă-şi voalează legitățile. Ea parcă ar prefera o prindere-înțelegere spontană, o reacție directă în locul unei cercetări raționale. „În modul cel mai insistent, continuă autorul studiului despre melodie, melodia lunecă din plasa analizei profesionale".[447] Dacă am admite că melodia s-ar afla în sunete, atunci ar fi logic ca o melodie alcătuită din mai multe sunete să creeze un efect mai profund decît o melodie alcătuită din mai puține sunete. Însă nu este aşa. Deseori o melodie simplă ne cucereşte mai mult decît una „sofisticată". E ştiut faptul că cu cît gîndul este mai bogat şi profund, cu atît sînt mai simple cuvintele în care el este îmbrăcat. Se vede că aceeaşi lege se respectă şi în cazul melodiei.

Acesta este aspectul muzical al noțiunii de melodie. Aspectul ei psihologic ține, la fel, de cele două planuri: *mecanic – înşiruirea* sunetelor şi *expresiv-artistic – înlănțuirea* sunetelor. Linia melodică este sesizată, bineînțeles, în bază de sunete concrete, pe care le captează auzul. Dar prinderea sensului ei (care se produce *dincolo* de auz) se află în funcție de felul cum *simțim* relațiile ascunse dintre ele. Din acest motiv observăm uneori în practica muzicală că unii aud şi cîntă note, alții, însă, aud şi cîntă *muzică*. Fenomenul îl semnalează şi Th. Waitz (numai că într-un sens mai larg): „După cum în sunet noi auzim sunet şi nu o cantitate de unde, la fel şi muzica nu va fi mai armonioasă pentru unul care ştie cum se produc sunetele şi îmbinările lor, decît altul care, neştiind aceasta, se lasă pur şi simplu influențat de ele".[448] Adică, pe planul al doilea (expresiv-artistic) lucrurile se petrec

---

[446] Христов Д. *Теоретические основы мелодики*. Москва, 1980, с. 11.
[447] Idem, p. 12.
[448] Cf: Потебня А. *Мысль и язык*. Киев, 1993, с. 53.

la nivel intuitiv. De aceea, muzica, atît de neclară pentru minte, este de o absolută claritate pentru suflet. „Dacă o melodie vorbeşte ceva sufletului nostru, scrie L. Vîgotsky, aceasta pentru că noi înşine suntem în stare să aranjăm sunetele venite din afară. Psihologii demult au remarcat că acel conţinut şi acele emoţii care le raportăm la obiectul artei nu se află în el, ci se aduc de noi”.[449] O afirmaţie similară întîlnim la E. Ansermet: „Melodia nicidecum nu este fenomen de ordin sonor, ci fenomen al conştiinţei”.[450]

Forma melodiei este constituită din: a) conturul (linia) înălţimii sunetelor, b) organizarea modală, c) compoziţia sintactică. Melodia presupune prezenţa unui nucleu, dezvoltarea lui, precum şi repetări, culminaţii, cadenţă. Fiecare din aceste componente ale melodiei conţin caracteristici expresive specifice care se fondează pe reacţia senzorio-fiziologică a aparatului vocal (cîntul interior), pe diverse analogii, asociaţii şi sinestezii, inclusiv de ordin vizual (urcare şi coborîre, lumină şi umbră), pe direcţia dominantă a mişcării melodice, pe acţiunea ascunsă a metrului, ritmului, tempoului etc. Mişcarea melodică stimulează în mod natural vibrarea-trăirea corzilor vocale, contribuind la fuziunea tacită a liniei vocii cu linia demersului muzical-emoţional.

O linie melodică porneşte de la un *motiv*. Noţiunea ţine de latinescul „motio/moveo” cu ale sale două sensuri pe care deja le-am atestat: 1) mişcare şi 2) emoţie. În cazul nostru sînt prezente ambele fenomene:

- motivul muzical („genele” melodiei) mişcă-porneşte lucrarea,
- această mişcare-pornire de ordin muzical este totodată şi de natură psihologică – ea declanşează actul de trăire interioară.

Manualele de teorie a muzicii definesc motivul ca „cea mai mică substructură a sintaxei muzicale”, reducîndu-l, astfel, la aspectul lui formal-tehnic. Motivul, însă, constituie din capul locului o entitate intonaţională. Motivul este „grăuntele” imaginii, esenţa ei, sau, altfel spus, este imaginea-primă a lucrării. (Pentru claritate este suficient să facem referinţă, de exemplu, la motivul-prim din Simfonia a V-a a lui Beethoven, partea întîi). Motivul poartă un caracter *funcţional* foarte pronunţat. De felul cu ce intonaţie va „ieşi în scenă” motivul iniţial depinde întreagă soartă a conţinutului lucrării. Motivul „dă tonul”.

---

[449] Выготский Л. *Психология искусства*, Москва, 1968, с. 279.
[450] Ансерме Э. *Беседы о музыке*. Ленинград, 1976, с. 75.

Motivul, la rîndul său, se construieşte din intervale. *Intervalul*, la fel, nu este doar o unitate formal-tehnică, ci una conţinutală, expresivă. „Interval” înseamnă „distanţă”, iar distanţa este o „înaintare”, ea se parcurge, se „cucereşte”. Or, orice cucerire presupune efort, atît fizic, cît şi inteior. Aceasta ne vorbeşte despre caracterul viu, psihologic al intervalului. Intervalul nu doar se sonorizează, el se intonează. Între sunetele intervalului se creează un cîmp energetic-gravitaţional, intonaţional-afectiv, care şi este muzica în sine. Metaforic vorbind, muzica nu este Do şi Re, ci intervalul-distanţa dintre Do şi Re. „Interval” = inter+val (*între* valuri-sunete). E. Kurth susţinea că melosul nu este o succesiune de tonuri, ci momentul *trecerii* de la un ton la altul. Anume *procesul* ce se naşte între tonuri face muzica.[451] Doar cel ce poate realiza această „trecere” se consideră muzician adevărat, doar el cucereşte inimile miilor de ascultători. A cînta „între sunete” înseamnă a da glas unei realităţi ascunse, care se vrea scoasă la lumină.

Primele două intervale în muzică, secunda şi terţa (dacă e să facem abstracţie de primă, care nu este altceva decît repetarea aceluiaşi ton) formează substanţa celor două planuri ale muzicii – planul orizontal şi planul vertical, cel al melodiei şi al armoniei. Secunda este cel mai melodic interval, iar terţa – cel mai armonic. Pînza muzicală îmbină şi contopeşte organic şi dialectic aceste două planuri fundamentale ale muzicii.

Tendinţa interioară ce-şi face prezenţa între tonurile intervalului se fondează pe înălţimea sunetelor. Această *tendinţă* exprimă o „dorinţă”, o „aşteptare” – aşteptarea de către auz şi trăire a acelui ton, care pare a fi cel mai firesc (mai „la locul lui”) în acest moment al înaintării sonore. Auzul-interiorul prevede (*pre-aude, pre-simte*) ceea ce trebuie să urmeze ca ceva firesc, logic. Şi dacă urmează altceva – rămîne nemulţumit, poate chiar dezamăgit, neacceptînd varianta. Şi atunci zicem că mişcarea n-are sens, n-are logică, e „greşită”, chiar e „urîtă”; ea nu ne „mîngîie”, dar ne „irită” auzul etc.

Gravitaţia-tendinţa unui sunet poate avea loc spre oricare alt sunet din lanţul sonor pe parcursul discursului, însă cea mai puternică este gravitaţia-tendinţa faţă de tonică. Nu vom confunda acest tip de gravitaţie – melodică – cu gravitaţia modală, cu toate că o anumită tangenţă între ele există. De exemplu, logica mişcării melodice poate orienta linia ei în urcare treptată, şi aceasta o cere o anumită "idee", cu toate că o justificare modală aici nu se cere. Mişcarea melodică îşi are

[451] Cf: Блонфельд М. *Введение в музыкознание*, Москва, 2001, с. 91.

logica sa şi, respectiv, sensul său, care nu se supun raţionalizării. Dacă s-ar supune, atunci oricine, aflînd „secretul”, ar putea compune melodii dintre cele mai geniale. Se ştie, însă, că melodiile geniale nu se alcătuiesc, ele, ca regulă, „vin”.

S. Freud, referindu-se la noţiunea de „sens”, susţine că prin „sens” trebuie să înţelegem existenţa unei finalităţi sau a unei tendinţe, tensiuni, pe care o deserveşte, „stingînd-o”, actul psihic respectiv.[452] Aplicînd ideea la cazul nostru am putea afirma că melodia, prin sensul ce ni-l pune în faţă, „stinge” o tendinţă psihică, dîndu-i o finalitate „logică”. E. Nazaikinsky consideră că melodia (tema muzicală) este o expresie directă a mişcărilor psihice inconştiente, a unor „procese care-s pe deplin ale mele, dar care-mi sînt absolut necunoscute”.[453]

Tema muzicală în lucrare este, la fel, un „organism viu”, un „personaj”, ceva asemănător cu un individ. Ea e ca şi omul, manifestîndu-se diferit pe parcursul lucrării şi descoperind în sine calităţi noi. Tema, prin dezvoltare, devine pe parcursul lucrării „personalitate”. Ea este întotdeauna mai bogată decît simplele sale prezentări sub un aspect sau altul şi întotdeauna rămîne în plinătatea sa o semienigmă pentru ascultător.[454]

Caracterul polisemantic al melodiei (şi al muzicii, în general) ţine de legătura ei directă cu inconştientul. Or, conţinuturile inconştientului sînt întotdeauna, după cum se ştie de la Freud încoace, de natură polisemantică (e suficient să ne referim la vis ca reprezentant direct al inconştientului).[455] Melodia, după cum am arătat deja, ţine de emisfera dreaptă, conţinuturile căreia sînt de natură polisemantică. Ele nu sînt „diacronice”, „rectilinii” ca în cazul emisferei stîngi, ci sincretice-sincronice-simultane – mai multe sensuri făcîndu-şi apariţia în unul şi acelaşi timp. Prin aceasta, probabil, am putea căpăta un răspuns la întrebarea de ce oamenii pot cînta în cor, dar nu pot vorbi în cor. În primul caz ei se înţeleg, şi chiar foarte bine, în cazul doi – nu.[456]

Melodia este la modul direct mişcare-înaintare. Ea nu ni se dă, iniţial, de-a gata, ci trebuie descoperită (*cucerită* auditiv) în devenirea sa treptată.

---

[452] Freud S. *Introducere în psihanaliză*, Bucureşti, 1980.

[453]Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*…с. 157.

[454] Idem, p. 154-156.

[455] A se vedea: Popoviciu L. Foişoreanu V., *Op.cit.*

[456] Am putea presupune că dacă la construcţia turnului Babel oamenii na-r fi vorbit, dar ar fi cîntat, opera le-ar fi reuşit.

Dacă e să confruntăm cele două elemente primare şi fundamentale ale muzicii – ritmul şi melodia – din punctul de vedere al genezei lor, atunci trebuie să remarcăm că dacă ritmul i-a fost „dat” omului, atunci melodismul a fost „cucerit” de el. Ritmicitatea muzicii se trage la direct din ritmicitatea corpului, naturii, universului. Melodismul, însă, este de proveniență şi natură specific-umană, creat fiind de vocea-respirația umană. Din sincretismul incipient ritm-dans-vers s-a desprins, ulterior, vocalitatea melodică, născută de suflul viu al omului cu calitățile sale de căldură, sinceritate, lirism, intimitate, etc. – caracteristici interioare *individuale* care lipseau dansului în comun. Expresiile interioare profunde, atît de natură afectivă, cît şi intelectivă, se materializează adecvat anume prin voce. Vocea ține de cuvînt-logos, de intelect. Fixarea în voce a înălțimii exacte a sunetului a necesitat un anumit efort interior, o anumită tensiune-energie psihofiziologică. Şi, într-un sens, un efort „conştient”, „intelectual”. Ritmul e mai „orb” în această privință, melodismul e mai „inteligent”. Aceasta a dus la crearea tonului muzical cu caracteristicile sale specifice. Bineînțeles, muzică fără ritm nu există, dar ritmul pur, „nemelodizat” duce, în primul rînd, la dans, şi nu la muzică. Ritmul e „motorul” muzicii, pentru că e legat de motricitatea corpului. Melodia e „sufletul” ei, pentru că este creată de suflul vocii. Îndepărtarea de melodie şi accentuarea exagerată a ritmului lipseşte muzica de elementul ei central, profund uman. Ritmul e mai aproape de „biologic”, melodia – de „spritual”. Sub o muzică ritmizată pronunțat nu poți medita. Doar o melodie lentă îndeamnă la aceasta şi ajută la atingirea zonelor profunde. Anume diminuarea la maxim posibil a elementului ritmic era o caracteristică esențială a cîntului gregorian, chemat să-l apropie pe om de Dumnezeu. Ritmizarea excesivă îl orienta spre partea opusă (de exemplu, dansul bacantelor).

Atracția aproape invincibilă a omului spre melodismul muzicii se explică prin caracterul lui profund psihologic.

3.6.6. Modul

„Şi tonul singular are sens
abia în raportarea la un alt ton
şi în combinația sa cu un altul
şi cu seria altor tonuri“
(Hegel)

Demersul intonației se înderaptă, în consecință, spre un anumit ton final – spre tonică – căutînd aici „tihna“ în urma călătoriei întreprinse. Ca rezultat, apare între sunete o relație specifică – *tendința* modală. Tonica este sunetul central într-o melodie spre care se îndreaptă celelalte sunete.[457] Apare prima *atracție* a sunetelor unul spre altul, iar în consecință, toate spre unul suveran. Aşa ia naştere *gravitația* modală. Tonica devine centrul modului muzical („soarele“). În jurul lui se grupează şi îşi duc existența în regim de strictă *subordonare* celelalte tonuri ale scării muzicale („planetele“). La începuturile istoriei sunetele separate, spontane, emise de voce în momentul exclamațiilor-interjecțiilor, a primelor silabe-cuvinte se grupau în jurul unui ton relativ stabil din punct de vedere intonațional. De altfel, dacă observăm atent, acelaşi lucru se întîmplă şi astăzi în vorbirea noastră. Ca regulă, discursul verbal se sprijină pe un sunet cu o anumită înălțime şi care se stabileşte la început, jucînd rolul de ton principal. Astfel, însăşi vorbirea îşi are reperele sale modale respectînd o anumită „tonalitate“.

Dacă percepem o melodie ca ceva frumos, cu sens, ca ceva care ne mişcă interiorul – percepția e modală, chiar dacă nu conştientizăm acest lucru. În caz contrar, melodia ne-ar lăsa indiferenți. Percepția e modală şi, prin aceasta/totodată e intonațională. Pentru că intonația se produce în mod – în afara modului ea nu poate avea loc. De aici, organica relație între mod şi intonație.

Dacă muzica o creează nu sunetele, dar relațiile dintre ele, atunci fenomenul relațional de intensitate intrasonoră supremă este modul muzical. Modul se fondează pe două genuri de relații dintre sunete: a) pe relații modale de secundă – aici se creează o tensiune-gravitație melodică (astfel, avem un mod de tip melodic/monodic); b) pe relații de cvintă-cvartă – aici tensiunea-gravitația creată este de natură armonică (mod armonic).

În plan istoric, primele intervale muzicale au fost cucerite în succesiunea următoare: *prima, octava, cvinta, cvarta*. Acest lucru s-a petrecut la toate popoarele istorice: egipteni, sumerieni, babiloneni, chinezi, indieni, greci, arabi. Aceasta nu este întîmplător: în plan intonațional aceste intervale sînt mai „concrete“, pot fi mai uşor fixate şi controlate de auz. Cu ajutorul intervalelor menționate pot fi obținute

[457] În modurile medievale tonul principal se numea „finalis”. Melodia, ca discurs-narațiune sonoră, ajungea, astfel, la un logic final sonor.

toate sunetele modurilor diatonice şi cromatice. La fel, simplitatea extremă a relațiilor frecvențiale dintre sunetele ce alcătuiesc aceste intervale (2/1 pentru octavă, 3/2 pentru cvintă, 4/3 pentru octavă) oferă posibilitatea de a efectua analiza matematică şi calcului acordajului la instrumentele muzicale.

Dar dacă e să evidențiem primul raport sonor care a dat naştere muzicii ca tensiune interioară, atunci trebuie să indicăm la cvintă. Cvinta e prima relație sonoră (şi prima armonică) după octavă. Octava – care e repetarea aceluiaşi sunet – nu spune nimic nou şi prin aceasta nu naşte nici un fel de tensiune. Apariția unui alt sunet, însă, „atrage atenția". Şi cu toate că el este derivat („rudă") cu primul sunet (fiind armonica lui), el se vrea, totuşi, „suveran". Şi, ca rezultat, apare contradicția, tensiunea. Cu atît mai mult că „noul" sunet, devenit suveran, conține în structura sa armonică un ton care intră în tensiune maximă cu sunetul fundamental. Şi acest ton este *sensibila* („ton sensible", fr.) sau treapta a şaptea a modului. Or, acest ton nu înzadar e definit printr-un cuvînt psihologic – „sensibila" (noi, ca regulă, folosim acest termen fără a cunoaşte care este motivul apariției lui în teoria muzicii). El creează cea mai mare tensiune modală pentru că este cel mai *instabil* din întreaga scară muzicală – el deține cea mai mare forță de *atracție* spre tonică. Sensibila (treapta a şaptea a modului) este sunetul esențial al acordului de dominantă. Şi acum apare întrebarea de ce anume acest acord este definit prin cuvîntul „dominantă" (adică, ceva care domină) şi nu tonica? Or, într-o scară muzicală anume tonica, ca sunet fundamental, ar trebui să „domine". Şi ea domină. Dar în plan sonor-formativ. *Dominanta*, însă, *domină psihologic* – prin crearea de către tonul sensibil a încordării interioare supreme. Aşadar, muzica a devenit eveniment al vieții interioare datorită cvintei-dominantei. Anume ea e prima care creează tensiune-vibrație-tendință-dinamism. Cvinta a născut muzica.

Modul (ca şi armonia, după cum vom vedea) ține de noțiunea de „funcție". Există „funcții armonice", dar şi „funcții modale". Modul este un sistem *funcțional*, adică *relațional* – fiecare element al lui exercită anumite funcții în raport cu alte elemente: funcții de subordonare, de atracție-respingere creatoare de dinamism, magnetism – sonor (auditiv) şi, prin aceasta, psihic. „Orice tendință a unui sunet spre alt sunet, scrie muzicologul A. Sohor, este o manifestare a

aşteptării noastre".[458] Despre caracterul vădit psihologic al modului muzical vorbeşte muzicologul T. Berşadskaia. Dacă modul este definit ca un sistem subordonator, de diferenţiere a elementelor sale, atunci această diferenţiere poartă un efect psihologic. În această ordine de idei funcţia modală trebuie tratată ca un fenomen psihologic, ca o concepere (percepere) logico-psihologică a caracterului relaţional al elementelor modului.[459]

Modul conţine în sine trei tipuri de funcţii: stabile, instabile şi alternative. Cele cu caracter stabil se asociază psihologic cu frînarea-încetinirea mişcării, cu stopul, cu liniştea. În opoziţie cu acestea, cele cu caracter instabil creează senzaţia mişcării, a înaintării. Prin aceasta se fac prezente noţiunile de „static" şi „dinamic", de „încetinire" şi „mişcare" („tendinţă spre…"), de „linişte" şi „nelinişte" etc. Funcţiile alternative se comportă „hameleonic" sau, în termenii fizicii, „cuantic": în funcţie de context ele apar fie ca stabile, fie ca instabile. Ele sînt schimbătoare şi neconstante, provocînd o reevaluare şi reinterpretare permanentă de către auz a logicii mişcării elementelor. Sursa apariţiei alternanţei funcţionale o constituie faptul „comunicării" treptelor modului nu numai cu centrul, dar şi între ele însele. În această situaţie apar cazuri cînd o funcţie instabilă devine pentru un timp stabilă sau poate îndeplini chiar rolul de „centru", faţă de care imediat sînt obligate să-şi schimbe „statutul" („comportamentul") celelalte trepte, ele fiind nevoite să se reorienteze în situaţia nou creată. Apare un tip de *dualism funcţional*. Aceasta duce la o amplificare netă a încărcăturii psihologice a discursului sonor. „Alternanţa funcţională, scrie Iu. Tiulin, este reflectarea în materia muzicii a uneia din legile psihice fundamentale – alternaţa percepţiei noastre".[460] Creşterea „incertitudinii" sonore duce la creşterea incertitudinii psihice şi, totodată, la crearea unui polisemantism al conţinutului muzicii. Polisemanticitatea, fenomen caracteristic conţinutului muzicii, ia naştere anume din această permanentă mişcare-schimbare-transformare-alternanţă-instabilitate-incertitudine a componentelor muzicii în cadrul acţiunii lor vii.

Modul şi armonia se află în strînsă legătură (ambele fiind categorii funcţional-relaţionale) pentru că funcţiile armonice (tonica,

[458] Сохор А. *Op. cit.*, p. 152.
[459] Бершадская Т. *Лекции по гармонии*, Ленинград, 1985, с. 70.
[460] Тюлин Ю. *Op. cit.* p. 172.

subdominanta, dominanta) îşi datorează existenţa treptelor modului – stabile I-III-V şi instabile II, IV, VI, şi mai ales VII (după cum am arătat deja). În afara acestei gravitații-tensiuni intramodale acordurile armoniei n-ar fi funcționale, vii, dinamice, ci statice, inerte.

În succesiune istorică a apărut mai întîi modul, ca relații vii între sunete, şi după aceea gama, care constituie aspectul formal-tehnic, matematic şi schematic al modului. Uneori se confundă noțiunile de mod şi de gamă – lucru absolut inadmisibil, deoarece aceste două categorii, deşi identice „material“, sînt absolut diferite ca entități sonor-expresive. Gama (scara muzicală) e o succesiune formală de sunete, fie şi aflate în stricte raporturi matematice. Modul, însă, e expresie. Gama poate fi fixată pe portativ şi poate fi cîntată. Modul nu poate fi nici fixat, nici, ceea ce este caracteristic, cîntat separat. El doar se simte (auditiv şi psihologic) şi se intonează în contextul viu al lucrării. Despre mod putem vorbi doar în planul *expresiei* organizării sonore. Putem cere de la elev să cînte gama dată, dar nu putem cere să cînte modul dat. De aceea, considerăm, este greşită expresia profesorului de teorie-solfegii care cere să se cînte , de exemplu, „modul frigic“ de la sunetul respectiv. Corect ar fi – „scara frigică“. Modul frigic (doric, lidic etc.) poate fi sezizat şi intonat doar în cadrul unei melodii construite pe scara (gama) frigică (dorică, lidică etc) şi doar *odată cu intonarea acestei melodii.*

Modul ține legătură directă cu forma lucrării – prin funcțiile modale el dictează formei, influențînd-o şi împrumutîndu-i acesteia o încărcătură psihologică. Şi aceasta pentru că modul intră în „discuție” activă cu metroritmul, alocuri dictîndu-i şi acestuia, cerînd ca o funcție sau alta să se repete, să perpetue, să se dezvolte sau, dimpotrivă, să se întrerupă brusc, să treacă în alta.

Funcțiile modale şi activitatea lor în cadrul discursului muzical duc cu sine – după cum se vede bine – o informație. Numai că această informație diferă de informația adusă prin cuvinte sau prin alt mijloc „raționalist” de comunicare. Informația adusă interiorului de activitatea tonurilor muzicale prin legile sale specifice, prin principiile sale de organizare nu are un conținut denotativ, precis, direct, ca semnificația unui cuvînt, de exemplu. Ea poartă un caracter conotativ, indirect, sugestiv, la nivel de impuls de simț sau de idee şi nu de idee „clară”. E o informație specifică, pur muzicală, care bate în substraturile subiacente ale psihicului şi ale înțelegerii noastre. Şi lucrul acesta

foarte clar poate fi conştientizat în baza modului muzical, a activității funcțiilor modale.

Trebuie de menționat, că există şi o altă viziune muzicologică asupra modului, viziune care nu insistă asupra prezenței obligatorii a unui sunet central spre care tind toate celelalte. Aici sunetele la fel se află în relații reciproce de intergravitație, dar nu au vreo obligațiune față de unul central. Teoria dată permite de a interpreta modul mai larg – ca un sistem de organizare logică a sunetelor în general (şi nu ca un sistem stereotip cu caracter centralizat). Această tratare duce la înțelegerea şi acceptarea conceptului compozitorilor A. Schoenberg, A. Vebern ş.a. despre sistemul muzical „atonal", acesta constituind în sine un gen de „tonalitate specifică" (dar care conține, totuşi, o însuşire esențială a modului – diferențierea tonurilor după o anumită logică sonoră). Vizavi de subiectul nostru, însă, aceasta nu are nici o importanță – muzica „atonală" la fel pune în mişcare psihicul, purtînd încărcătura emoțională care-i este proprie.

Conceperea modului în plan teoretic cere, desigur, o pregătire profesională. Ascultătorul de rînd, însă, percepe fenomenul modal la nivel intuitiv. Aceasta vorbeşte încă o dată de faptul că natura muzicii nu este de ordin teoretic, cerebral, ci irațional-afectiv. „Interiorul" uman îşi are judecata sa sonoră, în afara oricărei judecăți teoretice, conştient-raționale.

Dacă scoatem modul din muzică nu rămîne din ea decît o simplă înşiruire de sunete, fie şi, în aparență, plăcută urechii. Fără relațiile modale între sunete ar lipsi, cel puțin, muzica ultimilor 600-700 de ani.

3.6.7. Armonia

„Contrariile se contopesc şi nasc
o preafrumoasă armonie;
şi totul se petrece prin luptă"
(Heraclit)
„Cine stăpîneşte contradicția
stăpîneşte lumea"
(Ştefan Lupaşcu)

În organică legătură cu modul – atît sub aspect teoretic-muzical, cît şi psihologic – se află *armonia*. Noțiunea de armonie în muzică apare sub două înțelesuri: *larg* – muzica este o „armonie” – o îmbinare plăcută/perfectă de sunete; o con-sunare (sunare în comun, în deplin acord); în muzică totul se petrece/sună frumos, bine acordat, proporțional-ritmic, într-un cuvînt, „armonios”; *specific* – ca ramură (ştiință) muzicologică care studiază acordurile – îmbinarea tonurilor pe verticală în sunarea lor simultană; teoria acordurilor.

Primul sens al noțiunii este de natură estetică şi filozofică – armonia ca o categorie a artei, în general, dar şi ca o categorie a existenței. Sub acest aspect noțiunea este studiată de Estetică.[461] Sensul doi e pur muzical şi anume la el ne vom referi în continuare în conformitate cu subiectul nostru.[462]

Noțiunea de „armonie” în sens muzical specific (ca teorie a acordurilor) ține, la fel, de două aspecte: 1) îmbinare sonoră pe verticală, obținînd acorduri-consunări „armonioase” ca rezultat al „înțelegerii-împăcării-colaborării” tonurilor între ele; 2) succesiune-înlănțuire de acorduri (funcții armonice) pe orizontală.

Astfel, tratarea în cauză cuprinde atît *momentul*, cît şi *procesul,* atît *verticala* (*structura* consunărilor), cît şi *orizontala* (*logica-expresia* mişcării acordurilor). Prin aspectul doi armonia se prezintă ca factor *dinamic* care declanşează şi organizează mişcarea muzicală (iar în rezultat, întreaga formă a lucrării). Destul de limpede acest lucru se sesizează şi se conştientizează în cazul cadențelor, ele asociindu-se cu încetinirea mişcării, cu apropierea de final, cu încheierea discursului (şi, totodată, a formei). Dinamismul sonor provoacă – am demonstrat deja – dinamism interior. Astfel armonia, prin sine, adaugă un simțitor (iar în unele cazuri, un determinant) psihologism muzicii.

Studierea etimologiei cuvîntului „armonie” ne permite să atestăm din start caracterul psihologic al fenomenului. Or, semnificația primă a noțiunii indică clar la natura ei dinamică, tensională.

„Harmonia” din greacă are următoarele semnificații: *coordonarea* părților (în latină „accordae” = coordonez); legătură *interioară*; corelarea elementelor *diverse.*

---

[461] De exemplu: Шестаков В.П. *Гармония как эстетическая категория*, Москва, 1973.

[462] La prima vedere ar părea că aceste două tratări (sensuri) ale noțiunii de armonie sînt de ordin diferit. Însă, după cum vom vedea, parametrii esențiali sînt comuni.

Dacă pătrundem în esenţa cuvintelor-cheie (evidenţiate) constatăm următoarele. *A coordona* conţine în sine momentul de „compromis" – fiecare parte vine cu opinia sa şi, totodată, cedează ceva celeilalte părţi. Dacă legătura e *interioară*, atunci ea poartă un caracter intim, ascuns. *Corelarea elementelor diverse* indică la faptul că între părţi poate exista o înţelegere (un compromis), însă orice înţelegere „merge pe muchie", aflîndu-se oricînd în pericolul de a fi întreruptă. În rezultatul contopirii elementelor diverse se naşte ceva *nou*. Acest „nou" poartă un caracter integru, indivizibil.

Toate acestea vorbesc despre caracterul viu-activ al fenomenului de armonie. Mai mult ca atît, ele vorbesc nu atît despre atingerea şi fixarea, odată şi pentru totdeauna, a echilibrului, ci despre o permamentă *menţinere* de echilibru. Cu toate că s-a atins echilibrul multdorit şi armonia triumfă, necesitatea menţinerii ei naşte o permanentă tensiune. Armonia nu e ceva static, ea nu e dată pentru totdeauna, ci se află sub pericolul de a dispărea în orice moment.

Aceasta este esenţa conceptului de armonie. După cum vedem ea este, prin definiţie, de natură dinamico-psihologică. Aceeaşi esenţă o comportă şi categoria de armonie în sens specific muzical (ca ştiinţă a acordurilor).

La crearea caracterului viu-tensional al armoniei („echilibristicii" armonice) contribuie *dualismul funcţional* al acordurilor. De exemplu, treapta a III-a e şi tonică, e şi dominantă. Armonizarea unei melodii nu este altceva decît schimbarea continuă a „chipului" modal al tonurilor ei: un ton ce a aparţinut iniţial unei funcţii (de exemplu, *Fa* ca element al subdominantei lui *Do: Fa-La-Do*), devine element al altei funcţii (acelaşi Fa intră cu drept deplin în acordul de septimă al dominantei – *Sol-Si-Re-Fa*).

Un procedeu armonic cu vădit caracter psihologic este *modulaţia* spontană. Aceasta duce cu sine fie la creşterea bruscă a agitaţiei interioare, fie la diminuarea ei. Un astfel de efect psihologic îl produce, în mod specific, subdominanta prin capacitatea ei centrifugală de a permuta auzul pe un plan emoţional nou, aproape autonom, oferindu-i o anumită „odihnă" prin evadarea provizorie din tensiunea creată în rezultatul dezvoltatării tematice a lucrării (confruntarea-lupta temelor etc.).[463] Dualismul funcţional al acordurilor naşte o *contradicţie* în interiorul armoniei (o permanentă tensiune interacordică).

[463] Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*, с. 246.

Datorită fenomenului *enarmoniei* fiecare sunet muzical poate face parte din orice tonalitate (realitate cuantică !). Adică, fiecare sunet duce cu sine informaţie virtuală despre toate tonalităţile existente în muzică; el e aici şi, în acelaşi timp, în orice alt punct al oricărei tonalităţi.

Fenomenul de *transpoziţie* (transpunerea unei lucrări dintr-o tonalitate în alta) nu este altceva decît o „transă" sonoră (sunetul *transcende* poziţia sa iniţială). „Transa" sonoră duce inevitabil la „transă" psihologică – trece auzul pe alt cîmp al simţirii.

Unul din puternicele mijloace de expresie în muzică este *disonanţa*. Ea condiţionează mişcarea muzicală datorită senzaţiei de dezechilibru, nelinişte – senzaţii care cer trecerea acordului dat în altul, consonant. Or, devenirea (înaintarea) muzicală se manifestă în interacţiunea contrariilor.

La fel, la crearea caracterului dinamic-tensional al armoniei contribuie *unitatea* şi *opoziţia* treptelor stabile şi instabile. În aşa fel, orice succesiune armonică se prezintă sub formă ascunsă ca un continuu lanţ modulatoriu. De exemplu, apariţia acordului treptei a III-a deja înclină spre dominantă, a celei de-a VII-a – spre subdominantă etc.

Mişcarea funcţiilor armonice pe parcursul lucrării se produce conform unei anumite ordini, organizări – a unui *ritm*. De aici, noţiunea de „ritm armonic". Ca rezultat, iau naştere „valuri-ondulaţii" armonice de o puternică încărcătură dinamică. Ritmul succesiunii şi alternanţei funcţiilor într-o lucrare este un ritm intergrator-generalizator, adică un ritm de ordin superior. Acest ritm influenţează „la distanţe mari" forma lucrării. În acest context se înscrie noţiunea de „respiraţie armonică", întîlnită în unele tratate de armonie.[464] Pulsaţia structurilor armonice duce la o pulsaţie-respiraţie a formei în întregime. Forma respiră. Unul din creatorii şi susţinătorii acestei respiraţii largi a lucrării este ritmul armonic. Lucrul acesta uşor poate fi observat la clasicii vienezi (Haydn, Mozart, Beethoven) – de la structura modală a motivelor în frază („întrebare-răspuns") pîna la structurile ample: perioade, părţi.

Aspectul expresiv al armoniei apare destul de vădit în special atunci cînd acordurile sînt separate prin pauze. În acest caz se aude (simte) clar ecoul lor „artistic" creînd, prin aceasta, un viu efect psihologic. Să ne referim, ca exemplu, la cîntecul bărbaţilor georgieni

[464] Бершадская Т. *Op. cit.*, p.26.

(Caucaz), frecvent întrerupt de pauze subite care produc un efect deosebit (de ecou montan).

Deoarece armonia se află în organică legătură cu modul, acesta se consideră „temelia” armoniei (ea sprijinindu-se pe treptele modului). Armonia poartă în sine calitățile modului: atracție-respingere, tindere, mişcare, tensiune. Anume temelia modală îi conferă armoniei un caracter viu-dinamic-expresiv. Conjugarea acordurilor se produce în funcție de tendința modală. Am putea vorbi chiar despre contopirea armoniei cu modul. (De aceea, noțiunea de „ritm armonic” îşi are corespondența sa modală, „ritmul modal” – categorie formulată şi argumentată de muzicologul B. Iavorsky). Şi dacă modul ține genetic de noțiunea de intonație, atunci şi armonia, derivat, poartă un caracter intonațional. Interrelația complexă şi multiaspectuală între legile modului şi ale armoniei nasc forțe ascunse, care conferă discursului muzical expresivități psihologice dintre cele mai pronunțate.

Să totalizăm: 1) Armonia nu este o categorie statică, ci dinamică; ea nu este „fixare de echilibru”, dar „menținere de echilibru” (între forțe contradictorii); ea nu este „moment”, dar „proces”. 2) Armonia este producătoare a unei realități sonore noi, ea ține de „naştere”, de „creare”. 3) Armonia este creatoare de ordine, „lege”. 4) Armonia este creatoare de ritm; ea crează ritmul formei, organizează şi mişcă forma. 5) Armonia este creatoare de tensiune, dinamism, pulsație. 6) Armonia este o categorie intonațională.

3.6.8. Timbrul

„Timbrul este mai mult decît o caracteristică
a sunetului: el este sunetul însuşi.
Muzica se manifestă prin timbruri, nu prin sunete”.
(Dem Urmă)

Timbrul este una din cele mai subtile caracteristici ale muzicii (dacă nu chiar cea mai subtilă). Din acest motiv, vizavi de receptarea timbrului au loc lucruri paradoxale. Apare o anumită contradicție între aspectul „conştient” al sesizării lui şi influența sa reală-vie care se produce la nivel inconştient. Ascultătorul obişnuit în cea mai mică măsură îşi dă seama de coloratură specifică a sunării, care ar purta o semantică aparte alături de alte componente ale muzicii. Ascultătorul

aude melodia, ritmul, susținerea armonică, își dă seama de o intensitate a sunării, iar dacă i se cere să se refere la „coloristică”, se limitează la nominalizarea instrumentelor ce-au sunat (dar şi atunci în cazul cînd cunoaşte că „timbru” înseamnă „vocea” unui instrument). Timbrul, însă, este mai mult decît sunarea specifică a unui instrument sau a unei voci umane. El este *calitatea* acustico-muzicală a sunetului; timbrul ține de „inteligența” sunării muzicale.[465]

Deosebim două aspecte ale categoriei de timbru muzical: 1) *Aspectul „exterior”* – timbrul în accepția largă (obişnuită) a noțiunii: ca o caracteristică specifică a sunetului generată de un emițător concret de sunete, o rezonanță sonoră individuală (sunetul-vocea fiecăruia din instrumentele muzicale sau fiecărei voci umane; tot aici – „voci” ale naturii: a izvorului, pădurii, vîntului sau „voci” artificiale: a ciocanului, sfredelului electric etc.). 2) *Aspectul „interior”* – cîmpul sonor creat în interiorul sunetului în baza armonicelor participante la emiterea lui. Prezența (bogăția) sau absența (deficitul) armonicelor determină esențial timbrul sunetului dat. Lucrul acesta îl cunosc bine interpreții la instrumente cu coarde şi de suflat, cîntăreții, dar şi pianiştii (ei acționînd timbrul prin touche-ul respectiv) sau chiar interpreții la instrumentele de percuție. (Sub acest aspect se vorbeşte de sunet „bogat” sau „sărac” din punct de vedere timbral; de aici expresiile de „sunet alb”, „sunet plat”, adică sărac timbral).

Culoarea sonoră este unul din cei mai puternici factori de acțiune asupra auzului şi unul din cele mai eficace mijloace de expresivitate muzicală. Acest lucru se produce grație faptului că timbrul este, la fel, *intonație*. Pentru a ne convinge de acest lucru este suficient să atragem atenția la timbrul vocii umane în general (chiar atunci cînd omul vorbeşte, nu cînd cîntă). Vocea fiecărei persoane îşi are culoarea-timbrul său. Şi acest timbru nu este abstract ca sens, nu este ceva doar „material-fizic”, „obiectiv”, dar, totodată, trezeşte din partea celui ce aude această voce o anumită reacție afectivă: e plăcută vocea dată sau nu, e „dulce” sau „dură”, e „inteligentă” sau e voce de „om prost” etc. Această calitate a vocii umane are o importanță deosebită în cînt. Plăcerea şi atracția pentru vocea unui sau altui cîntăreț o avem nu atît datorită diapazonului (extinderii) şi nici chiar forței acustice, cît, în special, culorii („dulceții”) ei.

[465] A se vedea subcapitolul „Inteligența muzicală”.

Timbrul este prezent doar în sunarea vie a muzicii, în text (partitură) el nu există. Ar putea fi contestat acest lucru afirmîndu-se că el există şi în partitură, de exemplu, în partitura aranjată pentru orchestră, pentru cor etc. Parțial acest lucru este adevărat – compozitorul scrie lucrarea ținînd cont de caracteristicile timbrale ale fiecărui instrument (voce). Însă cele scrise sînt doar pre-existența virtuală a timbrului şi nu existența lui reală. Sunarea vie a timbrului nu poate fi fixată în partitură. Timbrul este produs de interpret.

Una din caracteristicile de fond ale timbrului este caracterul său *individual*. Diverse surse sonore pot emite sunete de aceeaşi înălțime, durată, intensitate, dar nu şi de acelaşi timbru. R. Fahrmann defineşte timbrul ca o latură profund intimă a vocii umane, raportată la cele mai tainice zone ale personalității. Prin aceasta, timbrul este exponentul celor mai subtile mişcări sufleteşti.[466]

Conform aceluiaşi principiu – de raport-colaborare între sunete sub aspectul coloristicii lor (într-un ansamblu vocal sau instrumental, cor, orchestră etc.) – ia naştere timbrul general al lucrării. Una din funcțiile de bază ale orchestrației sau aranjamentului coral este tocmai timbrarea (colorarea acustică) a lucrării.

Timbrul nesesizat (sau aproape nesesizat) de urechea conştientă este foarte activ receptat, însă, la nivel inconştient. De aceea se afirmă că printre alte calități ale sunetului anume timbrul deține prioritatea în acțiunea sa asupra noastră, cu toate că de acest lucru nu ne dăm seama.

Deoarece timbrul este condiționat de spectrul acustic al sunetului (ansamblul armonicelor), el nu este sesizat la nivel muscular ca intensitatea, înălțimea şi durata. Acest spectru, susține A. Sohor, este receptat şi analizat de un mecanism psihofiziologic special, despre care încă nu cunoaştem aproape nimic, dar care este foarte perfect şi care are un rol foarte important, odată ce fără el nu este posibilă percepția aspectului semantic al vorbirii (noi distingem fonemele ce determină sunarea individuală a fiacărui cuvînt anume după spectrul lor acustic – după timbru).[467]

Finețea calitativă a sunetului comunică cu zone destul de subtile ale auzului-psihicului nostru. Dacă, de exemplu, în cazul emiterii vocale verbale intonația poate fi obținută în mod voluntar (prin ridicarea-

---

[466] Fahrmann R. *Die Deutung des Sprechausdruks*, Bonn, 1960, p. 40-41.
[467] Сохор А. *Op. cit.*, p.124.

coborîrea conştientă a vocii, prin modelarea metro-ritmică etc.), dar timbrul – nu. Actorul ne convinge nu atît prin intonație, cît prin timbru. Intonația netimbrată respectiv (în caracterul semantic al frazei) sună artificial, fals. Atunci cînd afirmăm că intonația joacă rolul hotărîtor într-o comunicare verbală, nu ne dăm seama că de fapt aceasta se datorează, în mod determinant, timbrului. „Dulceața" sau „asprimea" intonației o aduce anume timbrul. Bineînțeles, nu vom înțelege problema mecanicist – timbrul şi intonația nu sînt separate între ele, dar fac corp comun. În acest sens, timbrul este element organic al intonației. El aduce intonației o rezonanță specifică care nu poate fi programată-fabricată, dar care conferă sonorității o nuanță semantică aparte. Ea se naşte din „inteligența" noastră acustică. Nu atît intonația (care, după cum am constatat, poate fi „fabricată") ține de această inteligență, cît timbrul. Simpatia sau antipatia față de o persoană pe care o urmărim vorbind/cîntînd ține nu în ultimul rînd de timbrul vocii ei. Nu numai „vorba dulce" (cuvintele pronunțate), dar şi „glasul dulce" („mierea" lui) mult aduce. Dacă cuvîntul acționează la nivelul sistemului doi de semnalizare, atunci timbrul vocii bate direct în zona afectivă. Respectiv, dacă cuvîntul se adresează gîndirii stîngi, atunci timbrul – gîndirii drepte. Ca fapt divers: conform lui F. Sanford prin analiza vocii poate fi diagnosticat caracterul omului.[468]

Acelaşi lucru se petrece şi în cazul emiterii muzicale: modelarea intonației fără timbrarea respectivă rezultă cu o sunare artificială, seacă, plată. Însă în cazul muzicii, vizavi de vorbire, timbrul poate fi acționat în mod direcționat grație calității specifice a sunetului muzical – înălțimii lui exacte. Prin modelarea sunetului la nivel de armonici acționăm asupra calității timbrului.

Caracteristici timbrale de diferit gen se manifestă la cîteva nivele ale pînzei sonore:

- la nivel de „sunet general" al lucrării, condiționat de caracterul lucrării (de exemplu, caracterul cantabil necesită o timbrare distinctă a sunetului față de caracterul de marş etc.);
- la nivel de registru – grav, mediu, acut (timbrul de registru);
- la nivel de armonie (timbrul armonic);
- la nivel de factură-textură (timbrul facturii-texturii).

Fiecare din aceste componente timbrale comportă caracteristici psihologice specifice.

---

[468] Cf: Athanasiu A. *Op. cit.*

Un timbru aparte poartă însăşi sunarea generală a formației artistice. De exemplu, orchestra militară, corul de copii, corul de bărbați ş. a. îşi au coloritul său original şi inconfundabil, colorit care trezeşte în ascultător sentimente de o nuanță distinctă.

3.6.9. Ritmul. Metrul. Tempo. Măsura

„Ritmul muzical este ceea ce se simte,
nu ceea ce se măsoară”
(Ernest Ansermet)
„Ritmul – muzică în muzică”
(Friedrich Schelling)

Anticii deosebeau trei verigi (trepte) ale muzicii:[469]

- „musica mundana” – muzica lumii (cosmosului-universului, naturii),
- „musica humana” – muzica din om (muzica corpului omenesc – născută de puls, respirație, alte mişcări ritmice interioare),
- „musica instrumentalis” – muzica „acustică” creată şi receptată de om, muzica propriu-zisă („instrumentalis”, pentru că este „construită-meşteşugită” prin intermediul instrumentelor: vocii, instrumentelor mecanice).

Muzica „humana” derivă din cea „mundana”, cea „instrumentalis”, la rîndul ei, din cea „umana”.

Cu toate că timpul-ritmul muzical derivă din cel universal şi biologic, el poartă, totuşi, un caracter specific uman, atribuindu-şi calități inexistente în natură. Atît organizarea timpului muzical, cît şi receptarea lui, sînt trecute prin filiera interiorului nostru, adică poartă un caracter antropocentric. Ritmul muzical este condiționat obiectiv de experiența noastră motrică. Omul a conferit calităților sunetului dimensiuni umane, le-a „metaforizat” într-un mod specific. Ritmul din muzică este o „metaforă” a ritmului naturii. (Ca esemplu: omul nu se simte mulțumit de „cîntul ciocîrliei” din cîmpie şi-şi creează „Ciocîrlia” sa, trecută prin filiera intimă a interiorului său).

După cum am vorbit la subiectul despre melodie, ritmul a fost „împrumutat” de om, melosul, însă, l-a cucerit (creat) el însuşi. Prin

[469] NB: Ei le numeau nu trei tipuri de muzică, dar anume trei verigi (trepte) ale *aceleiaşi* Muzici.

aceasta s-ar explica primatul elementului ritmic în muzică – în plan evolutiv – vizavi de cel melodic. Argument: o largă răspîndire în antichitate a cîntecelor cu caracter metric activ şi apariţia mult mai tîrziu a cîntecelor cu caracter cantabil, mai „pasive” sub aspect metric.[470] În muzica veche greacă ritmul domina asupra melodiei. Şi aceasta datorită faptului că muzica făcea corp comun cu dansul.

În muzică, factorul ritmic se prezintă la diferite nivele ale pînzei sonore:

- la nivel de sunet (duratele de note şi de pauze),
- la nivel de îmbinări de sunete (submotive, motive, înlănţuiri de acorduri ş.a.),
- la nivel de substructuri mai ample (fraze, perioade, secţiuni),
- la nivel de părţi, mişcări,
- la nivel de forma-arhitectonica generală a lucrării (ritmul compoziţional),
- la nivel de intensitate a sunării (ritmul dinamic – forte, piano etc.),
- la nivel de mod (ritmul modal),
- la nivel de armonie (ritmul armonic)
- la nivel intrasonor – poliritmia în lucrările polifonice.

În rezultat, în cadrul creaţiei muzicale îşi face prezenţa o întreagă ţesătură ritmică multidimensională.

Natura dinamică a muzicii este condiţionată în primul rînd de ritm. „Rhythmos”, de la „Reo” (grec.), înseamnă „a curge”, „a alerga”, „a trece”. De la „rhythmos” ia naştere „eurithmia”, termen cu mai multe sensuri înrudite: 1) (a) armonie de sunete, (b) armonie de mişcări (în muzică, dans, vorbire); 2) funcţionare regulată a unei activităţi organice; 3) ritm regulat al pulsului. Astfel, categoriile de „sunet”, „armonie”, „mişcare fizică”, „mişcare fiziologică” se află pe aceeşi linie funcţională. Din acest motiv anume ritmul iese pe primul plan în declanşarea stărilor afective dintre cele mai diverse.

Ritmul în muzică nu este doar un factor (principiu) abstract, formativ-ordonator, dar conferă „viaţă vie” mişcării sonore, este tonusul ei energetic. De aceea, duratele sunetului nu se măsoară în unităţi exacte (în secunde, de exemplu, cu toate că ele durează secunde). „Măsurarea” se lasă la discreţia simţului. Din acest motiv (să

[470] Кулаковский Л. *Песня, её язык, структура, судьбы*, Москва, 1962, с. 67-68.

ne amintim), aptitudinea muzicală respectivă nu se numeşte „auz ritmic”, dar anume „simţ ritmic”. Pentru că ritmul nu poate fi calculat, ci doar simţit. Ritmul muzicii este un ritm real, viu, fizic-activ şi nu „virtual”, „ascuns” ca în alte arte.

Ritmul se naşte din durata sunetului, ca apoi să dea naştere altor două categorii temporale cu care se află în raport direct – metrul şi tempoul.

Metrul (pulsaţia metrică), prin accentele sale ce îndeplinesc rolul de „puncte de sprijin” pentru auz-percepţie, ordonează curgerea ritmică, îi conferă acesteia o anumită claritate, logică. Metrul „stăpîneşte-moderează” ritmul. De aici, permanenta „luptă” între ritm şi metru. Ritmul e „viaţa vie” care se vrea trăită „liber”, metrul e „cronosul” sever care ordonează şi disciplinează.

La fel ca şi în cazul modului, cu relaţiile de subordonare a elementelor sale, în cazul metrului se face prezent un fenomen similar – *gravitaţia metrică.* Ea este creată de relaţia dintre timpii metrici tari şi slabi, unde ultimii „se subordonează” celor dintîi. Auzul „aşteaptă” aceste puncte de reper pentru a-şi ordona căutările, a se orienta şi a găsi o „logică” în cursul sonor. De exemplu, auzul, sprijinindu-se pe metru, nu aşteaptă cadenţa la sfîrşitul perioadei, ci o aşteaptă anume în măsurile şapte-opt. Sub acest aspect logica metrică se află în relaţie cu cea tonală (a modului). Simplul fapt de scoatere în relief a cadenţelor ne vorbeşte clar despre acest lucru. De aici şi noţiunea de „ritm modal” (B. Iavorsky). Cadenţele, consideră E. Nazaikinsky, nu sînt altceva decît un fel de „rime armonice”.[471] Analiza repartizării acordurilor diverse sub aspect funcţional în structura metrică a perioadei clasice (patrate) arată că o maximă diversitate de acorduri, ce aparţin diferitor grupuri funcţionale, cade pe timpii slabi şi pe măsurile slabe. În măsurile tari se observă o prezenţă accentuată a funcţiilor principale ale modului. Divizarea timpilor metrici în „tari” şi „slabi” e analogică divizării elementelor modului în „tonicale” şi „netonicale”.[472]

O altă componentă temporală a muzicii generată de ritmicitate este *tempoul.* Or, timpul se realizează prin tempo – viteza curgerii lui. Iar viteza curgerii timpului este din start un factor psihologic. De aceea, accelerarea timpului duce la creşterea agitaţiei interioare, iar moderarea lui – la temperarea trăirii afective.

---

[471] Назайкинский Е. *Op. cit.* p. 245.

[472] Idem.

Faptul că tempoul este de natură psihologică face ca el să devină obiect de permanente disensiuni între muzicieni. Muzicienii au protestat întotdeauna împotriva indicaţiilor metronomice fixe, a tratării rigide şi absolute a acestora.[473] Indicaţiile de tempo nu sînt doar unităţi temporale de ordin fizic (secunde, minute), ci, totodată, indicaţii psihologice. *Largo, adagio* sau *allegro, vivo* ne vorbesc nu numai despre viteza muzicii, ci şi despre caracterul ei, despre stările interioare adecvate acestor tempouri. Compozitorul indică la aceşti termeni pentru a orienta interpretul (şi ascultătorul) spre o anumită dispoziţie interioară. Deseori termenii exercită funcţii „programatice" arătînd la conţinutul muzicii şi substituind, prin aceasta, titlurile literare pe care le-ar putea purta lucrarea sau una din părţile ei. Nu înzadar există lucrări care se numesc: „Allegro", „Adagio" etc. (de exemplu, celebrul „Adagio", al lui T. Albinoni). Tempourile lente, medii, repezi cu variantele sale au căpătat o certă încărcătură semantică. E semnificativ faptul că indicaţiile verbale date de compozitori în partitură sînt mai răspîndite decît indicaţiile metronomice, ele vorbind atît despre viteza mişcării, cît şi despre caracterul muzicii.

Referitor la noţiunea de *tempo* se utilizează termenul de *agogică* – modificări de tempo în cadrul unei lucrări. Unele lucrări sînt mai bogate sub aspect agogic (de exemplu, lucrările „lirice"), altele – mai stricte (de exemplu, dansurile). Însă tempoul în muzica vie (sub fomă de interpretare) întotdeauna este „agogic", fie şi în măsură neînsemnată. Or, nu este posibil de a interpreta muzica strict „metronomic"; „motoric" (aceasta ar putea-o face doar un aparat mecanic). În interpretarea vie întotdeauna vor fi fixate anumite „abateri" de la tempoul metronomic. Şi aceasta se produce în mod involuntar şi inconştient sub influenţa mişcărilor interioare ascunse. Derularea mişcărilor interioare, care nicicum nu poate căpăta formă metronomică, contribuie la modificarea permanentă a tempoului. R. Sessions observă că noi judecăm tempoul prin relaţie cu pulsaţiile ritmice de bază (ale structurii noastre psiho-fizice – I.G.), cu viteza cu care îndeplinim activităţile fireşti ale existenţei noastre, cum sînt mersul şi vorbirea. Dar în sens mai larg îl judecăm prin cantitatea de efort cerută pentru redarea sau receptarea lui – efort pe care psihologii îl pot dovedi în multe împrejurări şi în mod frecvent.[474]

---

[473] Leinsdorf E. *The composer's advocate*. New Haven and London, Yale University Press, 1981, s.111.

[474] Sessions R. *Op. cit.* p. 13.

Şi în cazul tempoului îşi face prezența o anumită gravitație-tendință, generată de momente „stabile” şi „instabile” de tempo. Analogic se vorbeşte despre o tendință-gravitație ritmică. Adică, metro-ritmul-tempoul construieşte lucrarea nu doar sub aspect „tehnic”, „arhitectonic”, dar şi psihologic.

De componenta ritmică ține şi *măsura.* Ar părea că ea trebuie să fie cel mai „obiectiv”, mai strict „tehnic” („scheletic”) factor în muzică. Însă şi ea poartă o vădită amprentă psihologică. Măsurile de doi şi de trei timpi duc cu sine caracteristici semantice absolut diferite. Lirismul intim al valsului, de exemplu, se datorează anume măsurii de trei, care construieşte pe parcursul lucrării un caracter metro-ritmic specific – „dulce-visător”, „poetic”. Şi invers, un caracter activ-energic, cadențat, strict-motoric poate fi obținut prin măsura de doi. Măsura respectivă duce la metrica respectivă şi, derivat, la ritmul respectiv care sînt, am văzut, entități psihologice.

Ştim deja că activitatea psihică ține în mare măsură de ritmul respirației. Or, respirația se produce sub două forme metrice: *binară* – atunci cînd ne aflăm în activitățile vieții de toată ziua şi *ternară* – atunci cînd ne aflăm în stare de pace, linişte sau în stare de somn. În primul caz atît inspirația cît şi expirația sînt egale ca durată (obținînd, astfel, doi timpi), în celălalt caz expirația e mai lungă decît inspirația (obținem trei timpi). Aceasta demonstrează relația directă a măsurii în muzică cu stările sufleteşti.

Dacă muzica este nu numai mişcare, dar mişcare *în devenire*, atunci elementul care construieşte pas cu pas lucrarea este ritmul. El contribuie în mod substanțial la naşterea existentului sonor, mai exact, la transformarea inexistentului în existent.

3.6.10. Pauza

„Pauza – unul din cele mai puternice
mijloace de expresie în muzică”
(W.A. Mozart)
„Pauza – vibrație fără cuvînt”
(Lucian Blaga)

Investigarea forței psihologice a muzicii va fi incompletă fără cercetarea categoriei de *pauză.* Or, pauza este o componentă indispensabilă a acestei arte – nu există muzică fără pauză. Şi aici

apare o situație paradoxală: cu toate că pauza este element constitutiv al textului muzical, ea încă n-a devenit obiect de cercetare specială a muzicologilor. Or, prezența şi funcțiile ei în muzică nu pot fi neglijate.

Autorul lucrării în cauză a conştientizat „pe viu" adevăratul rol al pauzei la audiția în concert a Cvartetului lui Schubert, *Moartea şi fata*. Muzica este foarte puternică şi, inclus fiind totalmente în misterul ei, am fost surprins la un moment dat că nu ascult atît sunetele cît – pauzele. De ce? a urmat întrebarea.

Reflectarea asupra subiectului dă naştere (cel puțin la faza inițială) la un şir de întrebări. Ce este pauza vizavi de sunet? Este o negație (neglijare) a sunetului? Este întreruperea (neutralizarea, „moartea") sunetului? Este o continuare a sunetului? În ce relații se află aceste două elemente: de antagonism? de opoziție „paşnică"? de colaborare? sînt în luptă? În unitate? Sunetul spune „da", iar pauza „nu"? sînt aceste două elemente independente unul de altul sau interdependente? Există o „tehnologie" a aplicării pauzelor în actul de compunere a muzicii (ca în cazul sunetelor)? Care-i atitudinea interpretului față de pauze în actul de învățare şi redare a textului muzical? Care-i, în sfîrşit, atitudinea receptorului față de ele?

Terminologic, „pauza" îşi are rădăcini în *Silenda* (lat.): 1) ceea, despre ce nu trebuie de vorbit, 2) fără glas, tăcut, mut; *Silentium* (lat.): 1) a ține în taină, a păstra taina, 2) a tăcea despre ceva, 3) linişte (în exterior), 4) linişte (în interior); *Silence* (fr.): 1) tăcere, 2) linişte, 3) (muz.) pauză, 4) mister, taină.

Pe care din aceste sensuri le împrumută pauza în muzică?

După cum arată semnificația etimologică a noțiunii, pauza este destul de „vorbitoare", ea e plină de sens (specific); ea e fenomen activ – e tăcere *despre* ceva, e păstrătoare de taină, de mister etc. Pauza vorbeşte de lucruri despre care nu numai că nu trebuie de vorbit, dar nici despre care nu e posibil de vorbit. Şi dacă „acolo unde se termină cuvîntul, începe muzica", apoi, acolo unde nici sunetul muzicii nu mai are cuvînt, vorbeşte pauza.

De aceea, utilizarea pauzei în muzică pare a nu fi deloc întîmplătoare. Ea se prezintă ca important mijloc de expresie artistică cu o puternică încărcătură afectivă. (Să ne amintim de rolul pauzei în arta actorului – cu cît este mai mare actorul, se zice, cu atît e mai semnificativă pauza pe care o ține, acționînd puternic, prin aceasta, asupra spectatorului).

Posibil ca, inițial, pauza să fi îndeplinit în muzică o funcție de ordin „tehnic" (care se păstrează şi astăzi) – ca „odihnă" a interpretului, în special în muzica vocală sau pentru instrumentele de suflat, strîns legată de respirație. Or, fraza muzicală e construită (după cum am menționat deja) conform posibilităților fiziologice ale respirației. Însă chiar pauza "tehnică" nu este moment inactiv în muzică. Acest gen de „odihnă" nu este identic cu momentele de odihnă în alte activități, unde o abatere-relaxare psihologică de la activitatea dată este binevenită. În muzică abaterea-relaxarea este inoportună. Pauzele „tehnice" aici sînt totodată şi momente psihologice: 1) de reculegere (după cele ce au urmat), 2) de acordaj (la cele ce vor urma). Firul artistic-afectiv nu se întrerupe. Or, această funcție iese pe primul plan în cazul pauzelor „de conținut" („de expresie"). Pauzele „de conținut" îl privesc nu numai pe interpret, dar şi pe ascultător, pentru că şi el trebuie să găsească sens tuturor evenimentelor din lucrare.

Conținutul pauzei în muzică se fondează pe fenomenul *interrelațiilor dintre sunete*. Momentul poate apărea atît sub formă de a) interval „sunet-sunet", cît şi de b) interval „sunet-pauză-sunet". În primul caz sunetele se conjugă la direct, în cazul doi – prin mijlocirea pauzei. În cazul (a) cu sunetul al doilea comunică sunetul întîi, în cazul (b) cu sunetul al doilea comunică pauza. Astfel, conținutul relațiilor dintre sunete – în sens psihologic şi artistic – în aceste două cazuri va fi diferit.

Pauza, în plan psihologic, comportă caracteristicile esențiale ale sunetului: durată-întindere, temporalitate, dinamism-tensiune. Mai mult ca atît, sub aspectul creării dinamismului interior ea poate apărea mai puternică decît sunetul. Or, în artă (dar nu numai) *aşteptarea* evenimentului creează o stare de tensiune interioară mai intensă decît evenimentul însuşi. Mînuirea pauzei este o adevărată artă, pe care nu fiecare o posedă.

Aşadar, pauza, ca şi sunetul, îndeplineşte rolul de *eveniment*. Prin ea, la fel, se produce ceea ce se numeşte trăire muzicală, gîndire muzicală, cunoaştere specific artistică.

Meister Eckhart deosebea două feluri de teologie: *pozitivă, catafatică* – cunoaşterea lui Dumnezeu în (prin) imagini-chipuri şi *negativă, apofatică* – dezvelirea Adevărului suprem de haina imaginii-chipului, descoperind neasemănarea lui Dumnezeu cu nici un fel de reprezentare. Teologul mistic evidențiază rolul activ al cunoaşterii negative, neimagistice. Prin aceasta omul se eliberează de puterea terestră şi descoperă în el nivelul supramaterial, eteric. Extrapolînd

principiul la muzică, am putea afirma că sunetul este elementul „catafatic” (fenomen material), iar pauza (non-sunetul) – elementul „apofatic” (non-materie, eter). Să fie aceasta raționamentul existenței unui gen de muzică bazat totalmente pe tăcere? Or, astfel de muzică există. De exemplu, compozitorul american John Cage printre primii (cel puțin, în Apus) a încercat să facă muzică din tăcere. În lucrarea sa *4 minute 33 secunde,* interpretul şade la pian această perioadă de timp fără să se atingă de clape.

Pauza (tăcerea) în muzică mai exercită o funcție – *extratextuală.* Aici ea se prezintă sub două aspecte: *presonor* (care precede sunarea lucrării) şi *postsonor* (care urmează după sunarea lucrării). Interpretarea/perceperea muzicii este precedată de o fază de pregătire-concentrare interioară pentru a intra adecvat în trăirea demersului sonor. Şi, respectiv, sunarea este urmată de o fază de tăcere-reculegere în urma celor trăite. Cu cît este mai profundă muzica (trăirea), cu atît a mai mare pauza posterioară. G. Bălan atestă aici trei tipuri de tăcere (sau trei faze ale tăcerii): tăcerea pregătitoare, tăcerea din timpul audiției şi tăcerea plină de ecouri de după audiție. Această, tripla tăcere însoțeşte actul de comunicare cu muzica.

Aşadar, pauza se află cu muzica (sunetul) în următoarele relații:

- pauza este element constitutiv al textului muzical şi, prin aceasta, al conținutului muzicii;
- lucrarea muzicală se sprijină cu ambele capete – început şi sfîrşit – pe pauză-tăcere;
- pauza este o negație a sunetului, dar o negație „pozitivă” – ea prelungeşte, afectiv, sunetul; ea este un ecou psihologic al sunetului precedent şi o pre-auzire a sunetului ulterior; pauza este starea de pre-sunet;
- pauza îndeplineşte un rol formativ la nivel de sunet – „limitează” la ambele capete sunetul şi, prin aceasta, îi conferă formă; în lipsa pauzelor din ambele părți sunetul ar căpăta un aspect informal – ar suna la nesfîrşit;
- pauza îndeplineşte un rol formativ la nivel de lucrare – ea intră ca parte componentă în mişcarea ritmică generală a compoziției;
- pauza ține de dimensiunea ritmică a muzicii, de aceea toate caracteristicile ritmului sînt proprii şi pauzei;
- prin dinamismul său afectiv accentuat pauza adaugă dinamism sunetelor învecinate cu care intră în relație;

- pauza este, alături de sunet, element constitutiv deplin al muzicii; muzică doar din sunete şi fără pauze nu există;
- pauza dă formă sunetului şi, *in extenso*, întregii muzici;
- pauza contribuie în mod esenţial la crearea imaginii-conţinutului lucrării exercitînd o funcţie psihologică de neînlocuit.

Astfel, în actul muzical sub orice formă (creare-interpretare-audiere) o atenţie aparte se cere a fi acordată pauzei – mijloc important de expresie şi acţiune psihologică.

3.6.11. Forma.

„Totul este formă. Viaţa însăşi este o formă”
(Honoré de Balzac)
„Forma în muzică nu este doar mijloc de organizare a conţinutului, ea este mod specific de gîndire”
(Veaceslav Meduşevsky)
„Forma se naşte odată cu muzica – muzica, odată cu forma”
(Anatol Vieru)

Noţiunea de formă, vizavi de „perechea” sa, conţinutul, se tratează, ca regulă, în dezavantaj, ea aflîndu-se (ca importanţă) pe planul doi. Adică, conţinutul este „esenţa”, iar forma trebuie doar să-l slujească, să-l ajute să se manifeste etc. Această interminabilă discuţie – prezentă în cazul altor arte – pare a se stinge în cazul muzicii. Tratarea formei în muzică conferă alt statut acestei categorii. În muzică forma şi conţinutul nu se prezintă ca două aspecte ale operei (fie şi aflate în relaţie organică, dialectică etc.), dar – ca unul. În muzică ele nu sînt „două părţi ale medaliei”, ci medalia însăşi. Dacă ar fi să apelăm aici la termeni din fizica ondulatorie, am putea afirma că ne aflăm în prezenţa corpusculului (care este forma) şi undei (care este conţinutul). Or, corpusculul şi unda sînt unul şi acelaşi „obiect”. Dacă muzica are un conţinut, atunci el se datorează anume formei. Or, forma aici este însuşi sunetul – muzica în sine. R. Sessions afirmă: „Eu nu pot să înţeleg cum să trasez o distincţie între „formă” şi „conţinut” sau „formă” şi „expresie”; eu nu cred în asemenea demarcaţii. Cuvintele în

opoziție în nici un fel nu sînt opuse unul altuia".[475] De aceea, consideră autorul, termenul de „formă" este nesatisfăcător pentru cazul muzicii.

Orice lucru, pentru a se manifesta, trebuie să capete formă. De aici, forma se echivalează cu existența, iar lipsa formei – cu lipsa existenței. Existența e act viu, e mişcare-transformare. „Viața este formă, iar forma este modul de manifestare al vieții", relevă H. Focillon.[476] Gîndirea însăşi este formă. „A căpăta conştiință înseamnă a căpăta formă".[477] Vom face aici o remarcă esențială: fenomenul (viul-viața, gîndirea-conştiința, în cazul nostru – muzica) nu capătă formă, el *este* formă.

Dinamismul – aceasta este caracteristica de fond a formei viului. Şi dacă forma muzicală este, conform lui E. Nazaikinsky, un „organism sonor", atunci forma în muzică poartă caracteristicile formei viului. De aceea, V. Meduşevsky are tot dreptul de a numi forma în muzică „mod specific de a gîndi". „Ea este înrădăcinată în creier, participă la activitatea lui, organizează gîndirea-percepția, gîndirea-crearea, gîndirea-interpretarea, gîndirea-analiza mzicii; ea îmbină în sine gîndul, emoția, corpul".[478]

Muzicologia atestă, într-o primă distincție, două aspecte ale noțiunii de formă muzicală: 1) *formă-structură/construcție/configurație /schemă/organizare* şi 2) *formă-proces.* În lucrarea menționată V. Meduşevsky vorbeşte de caracterul dual al formei muzicale: *forma analitică* şi *forma intonațională.* Prima e forma tratată sub aspectul ei didactic, studiată în procesul de instruire muzicală (sau forma „şcolară", după cum o numeşte muzicologul). A doua e forma „perceptivă", forma „vie", în care intrăm în actul comunicării auditive cu lucrarea. Primul aspect ține de static-analitic (funcția formativă, de organizare în timp a muzicii), al doilea – de procesual-dinamic (funcția semantică, perceptiv-conținutală). Primul aspect ține, în special,de activitatea gîndirii stîngi (rectilinii), al doilea – de activitatea gîndirii drepte (sincretice). În primul caz se operează cu noțiuni ca „constructivitate", „arhitectonică", „cristal", „schemă", în al doilea – „proces", „fluiditate", „dramaturgie", „intonaționalitate". Sensul doi al formei, afirmă Meduşevsky, mai poate fi definit „psihosemiotică

---

[475] Sessions R. *Op. cit.* p. 25.

[476] Focillon Henri. *Viața formelor*, Bucureşti, 1995, p. 7.

[477] Idem, p. 71.

[478] Медушевский В. *Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки*. In: *Восприятие музыки*. Сб.ст.. ред-.сост. В. Максимов, Москва, 1980, с. 194.

procesuală", pentru că problema-cheie a semioticii muzicale – raportul dintre „semn" şi „semnificaţie" – se desfăşoară aici sub dinamica proceselor psihice.[479]

După cum vedem, forma muzicală în sensul său profund comportă un caracter vădit psihologic. E vorba de formă ca mişcare, desfăşurare, devenire, dramaturgie, proces, dinamism etc. În mişcarea sa, forma muzicală parcurge anumite faze: Initio-Motus-Terminus (Început-Mişcare-Sfîrşit). Pe drept cuvînt, ea e „organism viu". Din acest motiv, se vede, muzicologia, vizavi de „construcţia sonoră", utilizează termenul de „arhitectonică", iar nu de „arhitectură". Şi aceasta pentru a sublinia caracterul viu al compoziţiei muzicale. Termenul de „arhitectonică" poate fi privit ca termen compus din două sensuri împreunate: „arhitect"=construcţie şi „tonic"=mişcare-energie-tensiune. A asculta/interpreta lucrarea înseamnă *a intra în forma ei*, în mişcarea-tensiunea-energia-dinamisnul lucrării. Nu doar a o urmări la distanţă, ca în cazul tabloului, sculpturii, catedralei etc., dar, prin contact viu-auditiv, a te contopi-identifica cu ea. Sunetul, graţie însuşirilor sale „intime" şi „vii", permite din plin acest lucru.

Dramaturgia formei „regizează" mişcările interioare. „Dezvoltarea sunetelor după legi proprii permite atît obţinerea continuităţii congruente, cît şi exprimarea unei dramaturgii sufleteşti, eşalonarea progresivă a afectelor, potenţarea lor superioară, deoarece înlănţuind sunetele, compozitorul înlănţuie stări… Stăpînind forma, artistul stăpîneşte fluxul stărilor, punînd ordine în structura sonoră, structurează afecte", scrie A. Iorgulescu.[480] În acest sens, forma exercită două funcţii: de *organizare a conţinutului* şi de *dirijare a percepţiei.*[481] Această funcţie – de orientare spre ascultător – este o funcţie esenţială a formei, demonstrează B. Asafiev.[482] El a numit simfoniile şi cvartetele lui Haydn „artă a mînuirii atenţiei ascultătorilor". Compozitorul, conştient sau inconştient, ţine cont de legile percepţiei în construirea lucrării. Şi anume acest fapt face ca muzica dată să fie primită-îndrăgită sau respinsă de public. În funcţiile formei intră „grija ca imaginea să fie ajustată cerinţelor percepţiei, ca

---

479 Медушевский В. *Op. cit.* p. 184.

480 Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical. Materie şi metaforă*. Bucureşti, 1988, p. 140-141.

481 Назайкиский Е. *Логика музыкальной композиции*, Москва, 1982, с. 57.

482 Асафьев Б. *О направленности формы у Чайковского*. In: *Академик Б.В. Асафьев. Избранные труды*, т.II, Москва, 1954, с.64-70.

timpul utilizat în acest scop să nu depăşească măsura, ca pentru memorizarea subiectelor tematice, dacă acesta este necesar pentru clarificarea logicii muzicale, să fie date reprizele respective, să se aibă grijă de odihna auzului şi activizarea lui ulterioară etc.”.[483] Vizavi de fenomenul percepției forma se raportează dublu – „activ” şi „pasiv”: pe de o parte ea este *orientată spre percepție*, pe de alta, *poartă urmele percepției*. Asafiev mai afirmă că forma muzicală nu este un proces mecanic de modelare a consunărilor, ci un „sistem de organizare a psihicului nostru”.[484]

Şi în cazul formei, ca şi a muzicii în general, E. Nazaikinsky utilizează termenul de „modus”. Reamintim că prin această noțiune muzicologul înțelege „o anumită culoare emoțională a muzicii în fiece moment al derulării ei”.[485] Modus-ul, ca organizare muzical-tehnică a pînzei sonore, se prezintă ca mod (modalitate) de imprimare a stării sufleteşti la moment. Modus-urile sînt rezultatul generalizării şi reflectării stărilor psihice. Organizarea „modală” a sonorității este capabilă să trezească în ascultător o re-trăire interioară, ce poate atinge gradul de totală contopire cu atmosfera psihologică a muzicii. În spatele alternanței tempourilor, tonalităților, timbrurilor se ascund modulații psihologice. Minorul sau majorul, accelerarea sau încetinirea ritmică etc. sînt resimțite de ascultător ca stări-dispoziții. Lumea lui interioară ca şi cum preia formele muzicii şi modulează împreună cu modularea componentelor muzicii.[486]

E. Nazaikinsky, vizavi de formă, aplică expresia „compoziția procesual-ondulatorie” a lucrării. Adică, însăşi forma în muzică poartă un caracter ondulator – ea este *mişcare* şi este *undă*. Prin aceasta, forma se face purtătoare a caracteristicilor fundamentale ale materiei prime a muzicii – tonului. Şi în cazul formei, deci, putem vorbi de „puls-pulsație”, „impuls”, „flux”, „vibrație”. Prin vibrarea sa forma generează o macroenergie la nivel de ansamblul lucrării.

Forma muzicii poartă o semantică în sine. Destul de clar această semantică transpare în forma de sonată, unde se respectă anumite legi dramaturgice. (Cu toate că, de subliniat, orice compoziție, cît de miniaturală ar fi ca formă, parcurge o anumită dramaturgie. E suficient să ne referim, de exemplu, la Preludiul în La major al lui F. Chopin de

[483] Назайкинский Е. *Op. cit.* p. 103.
[484] Асафьев Б. *Путеводитель по концертам*, Ленинград, 1979, с. 167.
[485] A se vedea paragraful 3.2. al lucrării noastre.
[486] Назайкиский Е. *Op. cit.* p. 194.

numai 16 măsuri pentru a ne convinge de acest lucru). Această semantică se face vădită în simpla nominalizare a părților (fazelor) compoziției. Asamblarea lor apare ca o mişcare sucesivă de evenimente motivată semantic. „Introducerea" cheamă la atenție, pregăteşte atmosfera, creează starea de aşteptare. „Tema principală" scoate în plină scenă ideea-personajul principal. „Tema secundară" prezintă ideea-personajul ce se află în opoziție. „Expoziția", în întregul său, arată intriga părților contrastante. „Dezvoltarea" desfăşoară peripețiile luptei etc. Ceea ce se întîmplă între temele lui Allegro de sonată Iu. Tiulin recomandă a fi numit nu „contrast", dar „contradicție". Pare rezonabilă specificarea pentru că „contrastul", într-adevăr, ține de ceva static – două lucruri diverse ce stau față în față (de exemplu, contrast de culori). „Contradicția", însă, e act viu – e mişcare, dialog, teză-antiteză, zicere şi contra-zicere etc.

Însăşi *culminația* lucrării muzicale (punctul ardent al discursului sonor) este în sine o categorie net psihologică. Ea nu este cel mai înalt (acustic) moment al lucrării, dar e cel mai *intens* (ca trăire) moment.

Cînd vorbim de dramaturgie ca derulare logică a discursului muzical sub formă de evenimente sonore, e necesar să distingen două situații: dramaturgia-dezvoltarea formei-textului, adică *dramaturgia muzicală* propriu-zisă, şi dramaturgia trăirii muzicii date, adică *dramaturgia psihologică*. Tipul de dramaturgie poate fi diferit: ondulatorie, conflictuală, meditativă etc. Dacă depistarea formei sub aspect de structură-schemă poate avea loc prin simpla examinare vizuală a textului (partiturii), apoi sesizarea aspectului conținutal (dramaturgic-emoțional) al formei e posibilă doar în condițiile sunării şi receptării vii a muzicii. În acest sens vom deosebi, iarăşi, două prezențe ale formei: *forma textuală* şi *forma sonoră*. Şi aceasta pentru că „forma-text" diferă real de „forma-muzică vie". De exemplu, în cazul repetării exacte a unei părți textul se păstrează acelaşi, pe cînd interpretarea lui, ca regulă, se modifică. Or, repetarea exactă a aceleaşi muzici nu este posibilă. Cu atît mai mult că orice nouă interpretare se cere a fi modificată în scopul dezvoltării imaginii artistice. Astfel, această repetare poate fi numită „repetare fără repetare", pentru că de fiecare dată parcurge o nouă traiectorie sonoră. Expresia „repetare fără repetare" o foloseşte psihofiziologul N. Berstein în domeniul său vizavi de mişcările fiziologice – repetarea lor nu este o copie a mişcărilor similare precedente, dar ceva nou. E analogic cu expresia lui Heraclit precum că nu poți intra de două ori în acelaşi rîu. Muzica e

„curgere de rîu”, unde nu poți intra de două ori nici cu interpretarea, nici cu trăirea. „E imposibil pentru conştiință de a trece de două ori prin aceeaşi stare”, accentuează H. Bergson.[487] Fiecare reluare a unui sunet, motiv, acord, secțiune etc. – fie pe plan interpretativ, fie pe plan auditiv – se investeşte cu un nou conținut muzical, cu o nouă energie afectivă.

Dacă forma scrisă e stabilă, neschimbătoare (atît în ansamblul ei, cît şi la nivel de microelemente în parte), atunci forma sonoră e instabilă, schimbătoare – acelaşi text poate căpăta multiple sonorizări. Anume sub acest aspect – al doilea – forma muzicală este forma în sine. „Ca atare, zice Richard Wagner, anume interpetul este adevăratul artist. Toată creația noastră artistică, toată munca noastră de compozitor este doar un *vreau, dar nu pot*: numai interpretul dă acest *pot*, dă arta”.[488]

În muzică, forma, sub aspectul ei viu, nu este dată de-a gata (ascultătorului, interpretului) – ea se naşte odată cu actul interpretării-receptării. Compoziția muzicală, subliniează Iu. Tiulin, creşte organic ca un pom, dar nu se zideşte mecanic ca un zid. Ceea ce numim „formă” în domeniul timpului nu are nimic comun şi nu este prin nimic comparabil cu „forma” aşa cum o cunoaştem în domeniul spațiului. Prima este fluidă şi esența ei este fluiditatea, cealaltă este statică şi cerința ei primară este stabilitatea.[489] Are dreptate R.Sessions. Noțiunea de formă, în general, ține de domeniul spațialității – structură, configurație etc. În muzică forma ține totalmente de temporalitate. De aceea, notarea pe hîrtie a curgerii sonore încă nu vorbeşte de faptul că muzica a căpătat formă (în sensul funciar al acestei noțiuni– în sensul spațial). Cu toate că muzica se răspîndeşte şi în spațiu, spațiul nu poate prinde şi fixa curgerea muzicii. De aceea, noțiunea de formă în cazul muzicii este convențională, împrumutată fiind din alt domeniu (ca şi noțiunea de „imagine muzicală” sau „gîndire muzicală”, după cum vom vedea). De vreme ce muzica este o artă a timpului şi nu a spațiului, efectul ei trebuie să fie *cumulativ* şi nu static.[490] Şi dacă imaginea artistică nu este dată (ca în cazul artelor vizuale, de exemplu), ci se constituie în devenire odată cu derularea formei, atunci e necesară „urmărirea muzicii” (A. Iorgulescu, B. Asafiev) în cazul

[487] Bergson H. *Evoluția creatoare*. Iaşi, 1998, p. 23.
[488] Cf: Ержемский Г. *Психология дирижирования*. Москва, 1988, с. 47.
[489] Sessions R. *Op. cit.* p. 51.
[490] Idem, p. 46.

receptării ei. Şi dacă lipseşte „urmărirea”, lipseşte şi imaginea; întreruperea urmăririi aduce goluri în imagine etc. Impresiile succesive menţin nivelul intensităţii trăirii. Cînd tensiunea se diminuează, urechea se plictiseşte şi muzica lîncezeşte. În această ordine de idei vorbim de formă-dezvoltare, formă-devenire, formă-dinamism, formă-tensiune, formă-psihologism.

Aceste categorii-caracteristici ale formei muzicii corespund principiilor derulării activităţilor psihice. Nu există act psihic care să nu se schimbe în orice moment, scrie H. Bergson. Stările „se continuă unele pe altele într-o scurgere fără sfîrşit”; durata „creşte înaintînd”. Pe acest tărîm al devenirii perpetue nu este loc pentru gîndirea în forma sa pur logică, consideră autorul.[491] În muzică evenimentele sonore derulează în modul în care i se pare autorului că este justificat sub aspect psihologic. Logica formei muzicale e o logică psihologică.

Însuşi faptul că lucrarea este limitată temporaliceşte dă naştere la două momente psihologice: *intrarea* (actul-starea de intrare) în lucrare şi *ieşirea* (actul-starea de ieşire) din lucrare. Sunarea fizică a lucrării este precedată de o pregătire interioară a subiectului pentru comunicarea cu ea (în psihologie fenomenul poartă numele de „montaj psihologic” – „установка”, Uznadze), precum şi este urmată de o fază de rezonanţă interioară (ecou sufletesc). Astfel, actul psihologic este mai extins decît cel muzical propriu-zis. „Forma trăirii” începe înaintea „formei sonore” şi continuă după aceasta. Aceste două momente de natură psihologică sînt obligatorii pentru o percepţie adecvată. În afara lor contactul sufletesc cu lucrarea rămîne deficitar. De aceea, sub acest aspect – de contact viu cu lucrarea – vom evidenţia, iarăşi, două forme ale lucrării: *forma sonoră* şi *forma afectivă*.

Precedarea (pre-auzirea) a ceea ce urmează a avea loc în continuare în lucrare este un factor important nu numai în actul de audiere, dar şi de compunere şi interpretare. Un rol deosebit fenomenul pre-auzirii îl are, de exemplu, în improvizaţia muzicală[492] sau la „citirea a prima vista”. Triada „initio-motus-terminus” îşi demonstrează prezenţa şi în actul receptării lucrării, unde „initio” este faza pre-auditivă, „motio” – faza de contact direct cu lucrarea, iar „terminus” – faza posterioară sunării muzicii.

---

[491] Bergson H. *Op. cit.*, p. 21, 22 ş.a.

[492] Мальцев С. *О психологии музыкальной импровизации*, Москва, 1991.

Faptul că forma în muzică este, în esență, de natură psihologică (dramaturgie afectivă), face ca ea să poarte un *caracter deschis* (similar cu trăirea interioară care nu se încheie niciodată). Şi aceasta se manifestă nu numai pe planul artistic al muzicii, dar şi pe cel tehnic. De exemplu, divizarea octavei în jumătăți simetrice nu este posibilă: octava conține 9 come (care se divizează 4+5 sau 5+4), şi nu 10. Alt exemplu: cadranul tonal nu se încheie, dar merge, enarmonic, pe spirală deschisă ş.a. m.d.

În rezultat, formulăm cîteva caracteristici ale formei muzicale care denotă natura sa polifuncțională, preponderent de orientare psihologică:

- Forma este structurare-organizare temporal-procesuală a demersului sonor.
- Structurarea se desfăşoară conform unui ritm al părților (unei succesivități logice), corelîndu-le şi subordonîndu-le funcțional.
- Organizarea temporal-ritmică duce la crearea lucrării, condiționează şi asigură naşterea-derularea mesajului artistic.
- Acest ritm temporal organizat (turnat în formă-proces) dirijează actul percepției.
- În consecință, forma poartă urmele percepției, adică se construieşte conform legilor şi specificului psihicului uman.

3.6.12. Factura (Textura)

În strînsă legătură cu categoria de formă se află cea de *factură* (textură, scriitură)[493] – ansamblul tuturor mijloacelor de expresie care constituie planul textual-acustic al lucrării muzicale date. Tratată, în special, ca parametru pur tehnic, factura, în acelaşi timp, participă, prin caracteristicile sale, la crearea expresiei artistice a lucrării.

Pînza muzicală, constată T. Berşadskaia, are – ca şi celelalte aspecte ale sistemului muzical – două nivele: senzitiv-concret, receptat nemijlocit de auz în termeni fiziologici (acesta e „fenomenul" ce ne apare), şi – logic-ascuns (aceasta e „esența"). Factura anume şi este nivelul senzitiv al țesăturii sonore. Principiile facturii constituie, pe de o parte, logica construirii pînzei muzicale, logică ce reflectă cursul

[493] Între aceşti trei termeni – factură, textură, scriitură – există, desigur, anumite diferențe de sens. În cazul de față, însă, ele nu au o importanță esențială.

gîndirii compozitorului, pe de alta, conduc percepția noastră.[494] Factura este un element activ al dezvoltării muzicii, al dramaturgiei muzicale, conchide muzicologul.[495]

Vizavi de factură, tradițional se operează cu doi parametri – „orizontal” şi „vertical”. Din acest motiv această dimensiune apare, de regulă, ca ceva plat, bidimensional – lucru la care contribuie în mare parte caracterul notației muzicale, baza căreia o constituie conturul vertical şi cel orizontal al semnelor prin care se fixează muzica. Însă aceşti parametri au fost completați cu alții doi – „diagonala” (P. Boulez) şi „profunzimea” facturii (E. Nazaikinsky).[496] Diagonala reprezintă o *sinteză* a planurilor vertical şi orizontal al pînzei sonore (un gen de „auzire orizontală a verticalității”). Profunzimea ține de fenomenul *intensității* sunării diverselor substraturi ale pînzei, creînd efectul „figurii” şi „fundalului”, a sonorităților „mai apropiate” şi „mai îndepărtate”. Diagonala include factorul „impresiei lăsate” (de sunarea în ansamblu a lucrării). Profunzimea mai ține de factorul „asociativ” („aproape-departe”, „suprafață-adîncime”). Astfel, atît diagonala, cît şi profunzimea sonorității muzicale se prezintă ca dimensiuni afective. Dacă verticalitatea (înălțimea sonoră) şi orizontalitatea (durata sonoră) sînt direct sesizabile prin parametri fizici concreți, atunci diagonalitatea şi profunzimea nu dispun de acest suport material, ele prezentîndu-se, cum am văzut deja, ca „impresie”, „asociație”, ca parametri psihologici.

Însuşi actul percepției ține de factorul „profunzime”. De la nivelul de suprafață – spre profunzimi, aceasta este calea demersului perceptiv. Profunzimea percepției ține anume de capacitatea de pătrundere în adîncurile pînzei sonore, de penetrarea ei auditivă şi afectivă.

După cum timbrul este caracterizat în termeni extramuzicali, metaforici, la fel şi în cazul facturii se operează cu astfel de noțiuni. Ea ne apare ca „densă”, „transparentă”, „luminoasă” etc. Înfățişarea ei acustică impune caracteristici verbal-artistice. Modificările coloristicii sonore din cadrul pînzei muzicale creează un plan dinamic-tensional, o configurație (mişcare) afectivă.

Prin acestea factura – elementul care pare a fi cel mai „static”, poartă, ca şi celelalte elemente ale sistemului muzical, un caracter dinamic.

---

[494] Бершадская Т. *Op. cit.* p. 17.

[495] Idem, p. 50.

[496] Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия*, Москва, 1972, с. 127 ş.a.

3.6.13. Registrul. Diapazonul

Registrul, în care sună lucrarea şi diapazonul ei general la fel comportă clare acţiuni psihologice. Un sunet grav şi unul acut vor aduce diferită informaţie simţurilor.

Sistemul general al registrelor în muzică se divizează în trei zone: grav, mediu şi acut. Fiecare din aceste segmente are caracteristicile sale psihologice. Particularităţile lor ascunse necesită diverse acordaje afective.

Sistemul registrelor este centralizat. Baza centralizării o constituie orientarea întregii game de sunete în muzică la vocea umană (atît în cînt, cît şi în vorbire).[497] Centralizarea se manifestă în primul rînd prin faptul că sunetele registrului mediu sînt mai frecvent utilizate decît celelalte şi că ele sînt estimate de sistemul psihofiziologic nu ca grave sau, respectiv, acute, dar normale, comode. Dar există şi al treilea aspect al centralizării în cauză, mult mai important – cel calitativ. În registrul mediu structurile melodice, componentele facturii se percep ca avînd o semnificaţie intonaţional-intimă accentuată – cantabilitate, căldură, emotivitate. Registrele laterale, însă, se utilizează în mare parte în scopuri coloristice, descriptive (inclusiv, pentru redarea liniştii).

Impresia generală despre muzica unei lucrări este influenţată, într-o anumită măsură, şi de diapazonul acustic (ambitusul) ei. Dacă e larg, întins – creează impresia plenitudinii afective; dacă e restrîns, creează senzaţia de cameralitate, intimitate.

3.6.14. Dinamica exterioară

Termenul de „dinamică” se utilizează în muzică în două sensuri: a) exterior – intensitatea (forţa) sunării; b) interior – tensiunea afectivă intrasonoră creată de relaţiile dintre sunete. La aspectul (b) am făcut referinţă, practic, în tratarea tuturor celorlalte elemente ale muzicii. Aici vom scoate în relief cîteva momente psihologice ale dinamicii exterioare.

[497] Назайкинский Е. *Op. cit.,* p.181-182.

Puterea sunetului, alături de alte însuşiri ale lui, deține o acțiune afectivă destul de elocventă. Un sunet la „piano" şi unul la „forte" vor declanşa senzații diferite. Numai că în muzică această acțiune nu se produce întotdeauna „la direct" (adică, cu cît este mai puternică sonoritatea cu atît efectul psihologic este mai mare). În muzică sunetul slab nu întotdeauna e mai puțin „convingător" decît cel puternic. Dimpotrivă, sonoritățile intime au, ca regulă, o influență afectivă mai mare. (Şi aceasta demonstrează încă o dată specificul şi opoziția legilor artistico-psihologice vizavi de cele fizico-psihologice). Cauza constă în faptul că în acest caz se produce o mai mare concentrare auditivă şi, respectiv, psihică, care face ca mecanismul percepției să devină mai activ, mai „responsabil" în a prinde şi interioriza adecvat fluxul sonor.

„O, dulce-i melodia auzită,
mai dulce, totuşi, aceea care nu s-aude!
Fluier, nu-ți curma suflarea,
cîntă numai mai încet, tot mai domol,
urechii dinăuntru doar să-i dai ocol…"

(John Keats. *Odă la o urnă grecească*, trad. L. Blaga).

În cazul unei mişcări unidirecționale – doar la „crescendo" sau doar la „diminuendo", sau al muşcării ondulatorii a intensității – auzul nostru capătă posibilitatea de a pre-auzi puterea sunării în momentele ce trebuie să urmeze. Astfel, se naşte o aşteptare, iar cu ea – o tensiune afectivă.

După cum arătăm în paragraful despre formă, dinamica ține de „adîncimea" pînzei sonore (raportul „suprafață-profunzime"). De exemplu, elementele mai semnificative sînt scoase în relief prin evidențierea lor dinamică, iar cele mai puțin importante sînt trecute pe planul secund prin diminuarea intensității sunării. Şi această evidențiere interpretul o efectuează, conştient sau inconştient, chiar în cazul cînd o indicație specială a compozitorului în acest sens lipseşte. Intensitatea este un mijloc dintre cele mai eficiente în planul diferențierii auditive a unui sau altui eveniment (plan) al lucrării. Astfel, ea se prezintă ca un factor psihologic nu numai de suprafață, dar şi interior, ascuns.

3.6.15. Conținutul muzicii. Imaginea muzicală

„Imaginea muzicală,
realitate psihică de netăgăduit”
(Pavel Bentoiu)
„Sensul muzicii – o chestie cețoasă...”
(Bruno Valter)

Una din cele mai complexe şi controversate probleme în muzică este problema conținutului.[498] „În ce constă conținutul muzicii? Şi există el oare? Discuțiile se duc nu un singur secol. Şi cu toate că bunul simț mărturiseşte indubitabil în folosul conținutal al muzicii, a da o demonstrare teoretică problemei nu este uşor”, recunosc muzicologii şi esteticienii.[499] Într-adevăr, sub aspect estetic şi muzicologic problema conținutului-imaginii în muzică rămîne deschisă, în ciuda multiplelor studii. Discuția cuprinde o arie întreagă de opinii, sprijinită pe două extreme – de la direcția „autonomiştilor” – „muzica nu are conținut” (ea e doar „forme sonore în mişcare” – afirmația lui E. Hanslick, de exemplu), pînă la direcția „contextualiştilor” – „muzica are un conținut foarte concret”, el redînd nu altceva decît realitatea în multiplele sale manifestări. Într-un studiu dedicat sensului/conținutului muzicii, O. Nemescu, efectuînd o analiză destul de detaliată a subiectului, constată „inexistența unei baze teoretice fundamentale, capabile să explice aspectele sensului (muzical – I.G.) în toate culturile şi epocile muzicale”.[500]

Nu este întîmplător că estetica şi muzicologia întîmpină serioase dificultăți în problemă. Şi aceste dificultăți cresc pe măsură ce analiza încearcă să ia o amprentă pur teoretic-muzicală sau pur estetică. Or, dificultățile descresc atunci cînd căutările se îndreaptă spre domeniul „subiectivului”. Nu în zadar cercetările estetice şi muzicologice sînt împînzite, într-o măsură mai mare sau mai mică, de inflexiuni psihologice. Pentru aceste studii au devenit obişnuite operarea cu astfel de categorii ca „receptare”, „contemplare”, „percepție”, „imaginație”, „subiect-receptor”, „trăire”, „emoție-

[498] Specificăm că în tratarea problemei în discuție ne referim la ceea ce se numeşte „muzică pură”, adică, muzică fără program prestabilit. În cazul muzicii cu program sau a muzicii vocale lucrurile capătă puțin alt specific.
[499] Сохор А. *Op.cit.*, p.160.
[500] Nemescu O. *Capacitățile semantice ale muzicii*. Bucureşti, 1983, p. 14.

sentiment” etc. Or, aceşti termeni sînt de natură psihologică. Rezultă din aceasta că o explicare cît de cît mulțumitoare a ceea ce se numeşte „imagine/conținut” în muzică poate fi dată doar din perspectivă psihologică?[501] E greu de spus, pentru că şi aici lucrurile nu sînt prea clare. Şi aceasta nu în ultimul rînd din motivul că imaginea/conținutul muzicii ține de domeniul auditiv, de cunoaşterea prin auz, de caracterul informației aduse pe calea sunetului pur, de gîndirea auditivă, de faptul că muzica ține de specificul gîndirii drepte etc. Şi dacă explicarea muzicii întotdeauna a întîlnit dificultăți, atunci dificultatea supremă ține anume de întrebarea „ce exprimă muzica?”.

Trebuie să facem diferență între noțiunile de „imagine” şi „conținut” în sens estetic-artistic şi în sens psihologic. Aspectul psihologic pune în lumina interesului aspectul subiectiv, cel individualizat-personalizat al fenomenului (ceea ce ține de individ şi este important pentru individ).

În general, considerăm că întrebările de genul „are muzica conținut sau nu are” sînt incorecte. Pentru că dacă ea ne vorbeşte ceva (dar ea, cu siguranță, face acest lucru), înseamnă că are conținut. Altceva este: care-i natura acestui conținut, sau care-i „conținutul” acestui conținut? Dacă acest conținut ar constitui nu altceva decît „reflectarea în conştiință a realității înconjurătoare” (alias, „imaginea subiectivă a realității obiective”), după cum formulează problema atît estetica, cît şi psihologia, atunci elementele muzicii ar trebui să se afle în această realitate, să aibă prototipuri reale. Or, după cum afirma încă E. Hanslick, acolo ele nu sînt, pentru că în natură nu întîlnim intervale, acorduri (de tip muzical), melodii etc. (Sau, ca să adăugăm, nu există nici ceea ce este „mod muzical”, categorie esențială în muzică şi pur muzicală, prin definiție). De aceea, conținutul muzicii trebuie căutat în altă parte, decît în natură. Atunci unde? În interior? Dar nici acolo nu întîlnim intervale, moduri etc.

Abordînd problema conținutului muzicii, A. Sohor, la întrebarea: „unde, ca atare, trebuie căutat conținutul lucrării muzicale: în mintea compozitorului, în note, în cîntul interpretului sau în conştiința ascultătorului?”, răspunde în felul următor: „Deoarece conținutul artei este de natură ideatică (gînduri, emoții, reprezentări),

[501] Menționăm, că autorului nu-i sînt cunoscute lucrări psihologice dedicate conținutului/imaginii muzicii. Nu ne referim, desigur, la cazurile cînd subiectul este atins tangențial în lucrări cu altă problematică (cum ar fi, de exemplu, lucrarea lui B. Teplov, *Psihologia aptitudinilor muzicale*).

iar ideaticul ține de creierul uman, atunci acest conținut poate exista actual doar în conştiința umană".[502] Dacă răspunsul este rezonabil (dar anume aşa pare a fi), atunci se clarifică două momente. Primul – conținutul muzicii se află în conştiința umană, al doilea – „conținutul" acestui conținut sînt reprezentările, gîndurile, emoțiile. Dar aici apare altă întrebare: ale cui sînt emoțiile-sentimentele în cauză? Ale compozitorului? interpretului? ascultătorului? Dacă ale tuturor trei, atunci rezultă că „emoțiile-gîndurile" lui Bach din Sonatele sau Partitele pentru vioară solo, să zicem, trebuie să fie şi ale mele? Or, ne dăm seama prea bine că ele nu pot fi identice.

Dacă imaginea lucrării se creează în imaginație, atunci trebuie să vorbim oare de caracterul pur subiectiv al conținutului muzicii? Reiese de aici că fiecare îşi poate imagina ceea ce doreşte sau ce crede el că-i vorbesc sunetele? Şi nu, şi da. Nu, pentru că o audiere „obiectivă" va urmări fidel textul fără a-şi permite abateri fanteziste. Da, pentru că acelaşi text poate trezi reprezentări dintre cele mai variate, poate chiar contrastante. Desigur, imaginația ascultătorului poate fi dirijată de mai mulți factori: de titlul, genul lucrării, programul prestabilit ş.a. Dar, dacă ascultătorul nu cunoaşte nimic din acestea, însă muzica îi trezeşte interes şi satisfacție sufletească, are dreptul să-şi imagineze ceva? Şi ce trebuie să-şi imagineze? Poate să nu-şi imagineze nimic? Dar e posibil aceasta?

Altă întrebare neclară: conținutul lucrării al cui este – al muzicii (sunetelor) sau al conştiinței (ca rezultat al interpretării psihice a ceea ce se întîmplă între sunete)? Or, B. Asafiev susține că „lucrarea muzicală este ceea ce se ascultă şi se aude".[503] E spus bine, dar nu e spus clar. Mai departe: noțiunile „conținutul lucrării" şi „imaginea muzicală a lucrării" sînt categorii identice sau nu? Pentru că aici apare o altă problemă: în psihologie noțiunea de „imagine" e sinonimă cu cea de „reprezentare".[504] Conținutul muzical este neapărat o reprezentare? Vorbesc sunetele în reprezentări-chipuri-imagini? E ceva vizibil în sunete? Şi încă o problemă: cînd am tratat noțiunea de auz interior am folosit, la fel, termenul de „reprezentare" (auzul interior este sinonimizat în lucrările psiho-muzicologice cu „reprezentări auditiv-interioare"). „Imaginea-reprezentare" în sens de conținut al lucrării

[502] Сохор А. *Op. cit.,* p. 167.
[503] Асафьев Б. *О себе*. În: *Воспоминания о Б.В. Асафьеве*, Ленинград, 1974, с. 494.
[504] *Dicționar Enciclopedic de Psihologie*…, p. 353.

muzicale şi „reprezentare auditiv-interioară” în sens de auz interior au ceva comun?

N-am înşirat întîmplător acest set de întrebări. Ele apar tot mai insistent atunci cînd insişti să te clarifici asupra sibiectului în discuţie. Dar o astfel de judecată (din întrebări în întrebări) ne duce, după cum intuim, la un blocaj investigaţional. Întrebările apar şi au dreptul să apară, dar, totuşi, ce putem afirma în mod obiectiv asupra categoriilor în discuţie?

Pare a fi logic să încercăm a ne clarifica mai întîi asupra semnificaţiei etimologice a termenilor de „conţinut” şi „imagine” (după cum am făcut şi cu alţi termeni în alte cazuri) şi, odată cu aceasta, să determinăm gradul de coincidenţă a sensului lor cu ceea ce ne vorbeşte muzica.

Cuvîntul grecesc „hexis” – depozit, magazie – e derivatul lui „ekhein” – „a avea”, „ a deţine”, „a ţine”, „a conţine”, „a poseda”, a stăpîni” etc. „Conţinut”, astfel, înseamnă „con+ţinut” („con+ţine”), adică, a ţinea-poseda ceva? E ceea ce e depozitat într-un interior, inslusiv în interiorul meu? Iar particula „con” indică la aceea că această posedare se produce „împreună cu altceva/altcineva” (ca, de exemplu, con-lucrare) şi acest altceva sînt sunetele muzicii? Clarificarea semnificaţiei etimologice a termenului aduce ceva claritate, dar nu elucidează, însă, problema. Pentru că dacă „conţinut” înseamnă „a conţine ceva în sine”, atunci atît muzica poate conţine conţinutul său, cît şi conştiinţa, pe marginea muzicii, poate conţine conţinutul său. Totodată, „ce se află dincolo de structura materială a capodoperei? se întreabă H. Müller. Nimic, absolut nimic. Pentru că noţiunea de operă de artă nu-şi află sensul decît în relaţie cu receptorul numit om”.[505]

Pare a se clarifica cumva situaţia dacă asociem termenul de „conţinut” cu cel de „sens”. Or, a avea conţinut înseamnă a avea sens (a-mi folosi la ceva). Atunci fraza de mai sus a lui B.Asafiev pare a fi clară: dacă ceea ce aud are un sens pentru mine, adică îmi spune/dă ceva, înseamnă că are şi conţinut (conţine ceva pentru mine, în cazul dat pentru interiorul meu: mă amuză, mă întristează, mă pune pe gînduri etc.). Aspectul de „sens” al conţinutului unui obiect, fenomen etc. capătă atunci semnificaţia sa primordială, desemnată în termenul

---

[505] Müller Harald. *Elemente de definire a valorii în sistemul cunoaşterii artistice*. În: *Studii de muzicologie*, Bucureşti, vol. X, 1974, p. 37.

latin de „sensus”, care înseamnă „simţ”, „senzaţie”, „conştiinţă”, „raţiune”, „judecată”, „gust”, „stare sufletească”, „dispoziţie”.

„Sensus” (lat.): 1) sens, semnificaţie; 2) simţ, senzaţie. Dacă iniţial ne apar parcă două înţelesuri ale cuvîntului, în fond ele se contopesc, devenind unul: ceea ce are sens/semnificaţie pentru mine trece prin simţul meu; sau: doar acel lucru are sens, care trece prin simţul meu. Simţul se identifică cu sensul, sensul – cu simţul. B.Teplov afirmă că conţinutul muzicii îl constituie „trăirea unei *anumite* stări” («переживание *некоторого* состояния»),[506] dar a cărei sau a căror stări – nu specifică. Autorul nu specifică pentru că nici nu e posibil de făcut acest lucru: trăieşti starea *de moment* în contactul cu lucrarea dată, în situaţia dată, la ora dată, la vîrsta dată etc., etc. Conţinutul acestei stări poate fi de diferită natură, el poate fi concret sau abstract, poate îmbrăca forma unui gînd-reprezentare, dar poate rămînea doar ca o mişcare afectivă indefinibilă. Însă conştiinţa-gîndirea noastră, graţie naturii sale analitice, „cere clarificări”, ea este învăţată să caute răspuns „logic” la „întrebările” afectivităţii. Şi atunci îmbracă trăirea în haine inteligibile. Astfel, apare reprezentarea, imaginea, simbolul.

Concepţia de „imagine” („imago”) s-a aflat în cercul intereselor culturii antichităţii tîrzii şi celei bizantine timpurii timp de circa opt secole.[507] În această perioadă creşte interesul pentru universul interior al omului, pentru sfera cunoaşterii religioase, iraţionale (în opoziţie cu gîndirea formal-logică, care nu putea răspunde la toate întrebările existenţei). Căutările au condus la elementul estetic, care a incitat atenţia gînditorilor asupra formelor de transmitere a mesajelor (cunoştinţelor) prin metode specifice, distincte de cele formal-logice. Anume aici şi apare în prim plan problema „imaginii” („chipului”, „reprezentării”) în diversele sale modificări: imagine-imitare (asemănare), imagine-simbol, imagine-alegorie, imagine-semn. Imaginea era tratată ca purtătoare a unei cunoaşteri deosebite, nediscursive. În faţă iese aspectul emoţional-estetic al imaginii cu funcţiile sale de imitare şi expresie a obiectului. Pseudo-Dionisie[508] vedea în „imagine” un mijloc de primă importanţă în realizarea corelaţiei nivelelor incorelabile „existenţă-supraexistenţă”. Anume prin

[506] Теплов Б. *Op. cit.*

[507] Бычков В.В. *Op.cit.*, p. 41-42.

[508] Areopagitul

imagine este posibilă stabilirea unității de neconceput (prin minte-rațiune) între planurile transcendent şi imanent ale Divinității. Imaginile sînt necesare pentru inițierea omului în „inefabil"; ele sînt elementul sensibil prin care are loc întrezărirea insensibilului; prin imagine, ca punct de pornire şi de sprijin, are loc sesizarea ierarhiilor cereşti care sînt în afara oricărei imagini.

În timpurile noastre reapare activ în scenă – dar pe plan ştiințific şi odată cu schimbarea imaginii lumii cauzată de datele fizicii cuantice – problema corelării diverselor planuri ale Realității, care-şi demonstrează prezența în fața curiozității ştiinței. Orice nouă interpretare epocală a existenței se confruntă, după cum arată B. Nicolescu, cu „bariera reprezentării". Reprezentarea lumii cuantice necesită alte metode decît cele tradiționale fizico-matematice. „Întîlnirea diferitelor niveluri de Realitate şi a diferitelor niveluri de percepție determină diferite niveluri de reprezentare. Imaginile corespunzătoare unui anumit nivel de reprezentare au o calitate diferită față de imaginile asociate altui nivel de reprezentare, fiindcă fiecare calitate este asociată unui anumit nivel de Realitate şi unui anumit nivel de percepție. Fiecare nivel de reprezentare acționează ca o adevărată barieră, aparent de netrecut, față de imaginile determinate de alt nivel de reprezentare".[509] E tocmai ceea ce are loc în cazul percepției lumii muzicii. Înțelegerea mesajului inefabil al sunetului pur necesită sprijinirea pe ceva „suplimentar", care ar putea aduce comprehensibilitate. Şi conştiința apelează la reprezentări, imagini, asociații, operații logice de natură extramuzicală.

Aşadar, imaginea exercită, în cazul percepției lumilor inefabile, funcția de element intermediar, de poartă de intrare în domeniile nerostibilului şi inimaginativului, dar nicicum nu le substituie. În acest sens apare problema corespunderii noțiunii de imagine (reprezentare, chip) – care ține, în esență, de domeniul spațiului – naturii muzicii ca artă a timpului.

„Imaginabilis", din latină – imaginat, închipuit („închipuit" conține rădăcina „chip" = „portret" exterior). „Imaginalis"– imaginar, imagistic-vizual (descriptio – descriptiv). „Imagino", „imaginare"– a descrie-reprezenta-reproduce. În sfîrşit – „Imago", care e rădăcina celorlalte cuvinte derivate din el – 1) chip (statuie, tablou, portret), 2) descriere, peisaj, spectacol; 3) chip, asemănare; 4) arătare, nălucă,

[509] Nicolescu B. *Op. cit.* p. 118-119.

fantomă; 5) reflectare, copie, răsunet, ecou (imago vocis – ecou), 6) privelişte, aparenţă („umbra et imago”, Cicero – „umbră şi sunet gol”; NB: „imago” – „sunet gol”); 7) imagine mintală, reprezentare, noţiune, idee; 8) fabulă, alegorie. Aducem aici şi cuvîntul „fantezie”, care în latină (provenit din greacă) se traduce ca: 1) reprezentare, idee, gînd; 2) iluzie, aparenţă.

Dicţionarul explicativ al limbii române dă următoarele tălmăciri noţiunii în cauză. „Imagine” – 1) reflectare de tip senzorial a unui obiect în mintea omenească sub forma unor senzaţii, perceperi sau reprezentări; reprezentare vizuală sau auditivă; obiect perceput prin simţuri; 2) reflectare a unui obiect obţinută cu ajutorul unui sistem optic; reprezentare plastică a înfăţişării unei fiinţe, unui lucru, unei scene din viaţă, unui tablou din natură etc., obţinută prin desen, pictură, sculptură etc.; reflectare artistică a realităţii prin sunete, cuvinte, culori etc. în muzică, literatură, arte plastice.

Aşadar, noţiunea de imagine se prezintă sub două aspecte: A) reprezentare-chip vizibil, figurativ, descriptiv şi B) reprezentare pur mintală ca reflectare artistică a realităţii prin sunete, cuvinte, culori.

Dacă primul aspect nu necesită lămuriri suplimentare, apoi al doilea, în cazul sunetelor-muzicii, naşte întrebarea: ce înseamnă imagine sonoră sau reprezentare mintală a sunetului? Este cert, că doar ceea ce dicţionarul atestă ca „reflectare de tip senzorial sub formă de senzaţii şi percepţii”, or, nicicum de reprezentări ca figuri, chipuri, adică de ceea ce ţine de spaţialitate. Imaginea sonoră, astfel (dacă e să acceptăm aici acest termen), poate exista doar sub formă nonfigurativă, de *senzaţie-percepere-trăire „pură”;* ca mişcare psihică în sine, adică sub aspect dinamic-afectiv. Şi această mişcare ţine de temporalitate – ea curge, se desfăşoară, derulează, şi atît. Pentru că de îndată ce-i atribuim un conţinut vizibil-conceptualizabil, trecem pe alt plan, cel spaţial – lucru impropriu muzicii. „Eu, cînd vorbesc despre caracterul magic al reprezentării muzicale, mă refer la o stare, la care accedem, şi nu la o imagine pe care ne-o reprezentăm mental”, scrie D. Scurtulescu.[510] H. Bergson a semnalat eroarea fundamentală a filozofilor de a trata spaţiul şi timpul ca fenomene de acelaşi gen, împrumutînd categorii din domeniul spaţiului pentru caracterizarea timpului. Vizavi de „imagine” în muzică, B. Iarustovsky propune

[510] Scurtulescu Dan. *Pseudojurnalul unui muzician*, Bucureşti, 1995, p. 32.

noțiunea de „imagine-proces".[511] Considerăm reuşită această concretizare, or, ea indică anume la *caracterul dinamic al imaginii muzicale*, care se află în permanentă schimbare-modificare, derulare, devenire. În rezultat, în muzică avem „imagine-proces", nu „imagine-ecran".

Aşadar, în cazul muzicii nu configurația, ci *durata* – mai exact, *curgerea* – este natura a ceea ce ar trebui să se înțeleagă prin „imagine" şi „conținut": curgerea unor trăiri. „Nici o imagine nu va înlocui intuiția duratei", afirmă H. Bergson.[512] „Durata nu poate fi închisă într-o reprezentare conceptuală. Chiar dacă putem să solidificăm durata odată scursă, această operație se săvîrşeşte asupra amintirii înțepenite a duratei, asupra urmei imobile lăsate de mobilitatea duratei şi nu asupra duratei înseşi".[513] E altceva, că aceste trăiri pot fi înzestrate figurativ (şi atunci apar asociații, reprezentări vizuale sau idei-gînduri mai mult sau mai puțin clare, concrete). Dar ele pot rămînea doar sub forma lor pură.[514] Şi aceasta este caracteristica de fond a trăirii muzicale. Dacă în artele plastice sau literatură, de exemplu, în actul comunicării cu opera putem „constata-determina" conținutul, examinîndu-l mintal pe parcurs, apoi în muzică îl putem doar trăi, fără a-l putea examina după text. Dacă reprezentarea-figura-ideea se prinde cu mentalul logic, apoi curgerea vie, nemijlocită şi spontană a sentimentului – nu. De aici şi rezultatul acțiunii muzicii asupra psihicului în raport cu alte arte. O comparație ca argument suplimentar: sesizarea lui Dumnezeu nu se face prin examinarea Chipului-Icoanei, dar prin *trăirea stării* de dumnezeire. Dumnezeu nu e o „imagine", ci o „stare", El nu se vede şi nici nu se conceptualizează, ci doar *se simte*. La fel şi în cazul muzicii, are loc trăirea unei stări specifice – a stării de muzică. Trăirea muzicală e trăire pur muzicală, conținutul muzical e conținut pur muzical. „Universul muzicii şi conținutul muzicii nu au echivalente materiale directe nici în viață, nici în teatru, nici în literatură, cu toate că în fond este legat de acestea. E important de a vedea acest univers anume aşa

---

511 Ярустовский Б. (ред.-сост.). *Интонация и музыкальный образ*, Москва, 1965, с. 119.

512 Bergson Henri. *Gândirea şi mişcarea*, Iaşi, Polirom, 1995, p. 181.

513 Idem, p. 184.

514 Neurofiziologa explică imaginea ca formă specifică de organizare a proceselor nervoase, datorită căreia caracteristicile fizice ale stimulului se transformă în senzație. Deci, poate exista „imagine-senzație", adică imagine sub formă de senzație pură.

cum există în muzică”, scrie E. Nazaikinsky.[515] Universul muzical este înainte de toate universul lumii emoțional-sonore, mişcarea în cadrul căreia atît fiziceşte, cît şi semantic este deseori difuză, neunivocă, dar în acelaşi timp adevărată, indiscutabilă. Ceea ce-mi imaginez în actul de trăire muzicală e deja ceva adăugat. Şi acest „adaos” poate îmbrăca orice formă. De aceea, aria de percepere a unei lucrări muzicale poate fi foarte largă – de la sensuri cotidiene, consret-naturaliste, vizibile şi traductibile în limbaj verbal, pînă la „cîmp sonor”, sens indefinibil, stări metapsihologice de extaz, meditație „pură” etc. Şi aceste diferite imagini-conținuturi pot fi „găsite” în una şi aceeaşi lucrare de diferiți subiecți sau de unul şi acelaşi subiect la reaudiere.

Aceasta vorbeşte despre complexitatea problemei cînd e vorba de terminologia muzicală ce se referă la conținutul muzicii. E suficient să ne referim, ca exemplu, la noțiinile de „muzică programatică” şi „muzică neprogramatică”. Orice muzică poate fi înzestrată cu program. Şi, în acelaşi timp, ea iese în afara oricărui program. „Pentru oamenii înzestrați cu imaginație creatoare toată muzica este în unul şi acelaşi timp şi programatică, şi liberă de orice program”, scrie G. Neichaus.[516] Conceptul claveciniştilor francezi, de exemplu, se întemeia pe „teoria imitației” (naturii). Scopul lor a fost unul, dar în realitate au obținut altceva. Nu descrierea-copierea naturii găsim pînă la urmă în muzica lor (pentru că muzicii îi este impropriu acest procedeu), dar redarea unor mişcări sufleteşi (fie şi provocate de contemplarea naturii). Aici pare a fi oportună întrebarea lui E.Ansermet: care este scopul muzicii – pătrunderea în lumea imaginilor artistice sau în lumea trăirilor artistice? La aceasta am putea adăuga întrebarea noastră: muzica exprimă a) *imagini* sau b) *înțelesuri*? Răspunsul pare a veni de la sine.

Orice imagine e imagine a ceva (cu toate că, am vorbit deja, acest „ceva” poate fi doar o idee, un gînd, o senzație, o reacție emoțională şi nu neapărat o reprezentare). În legătură cu acesata, apar dificultăți cînd e vorba de definirea imaginii în genurile lirice. Care ar fi „imaginea” (adică, „chipul” a ceva), de exemplu, în poezia lui Eminescu „Pe lîngă plopii fără soți”: poetul? personajul? trăirea poetului? Căci nimic „vizibil” aici nu este. În acest context, unii literați împărtăşesc opinia de a defini genul liric ca gen non-imagistic al artei. Or, Ceaikovsky (dar şi alții) a definit muzica „cea mai lirică dintre

[515] Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции* … с. 60.
[516] Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры*, Москва, 1987, с.33.34.

arte". Muzica modelează trăiri elevate care „se resimt, dar nu se pot explica", cum s-ar fi exprimat R.Huyghe. Ea deține superioritatea în cazurile cînd „ideile clare şi cuvintele sînt depăşite de un conținut a cărui natură le scapă".[517] *Muzica rosteşte sensuri nerostibile în alte limbaje-gîndiri şi necunoscute altor limbaje-gîndiri.*

Imaginile-asociațiile ce apar în cazul percepției muzicii poartă caracter de reprezentare. Ele țin de vizibil-palpabil-reprezentativ. Cu ajutorul lor intuim conținutul ascuns şi inefabil al lucrării. (Analogic cu asociațiile în psihanaliză – scoaterea la suprafață a conținuturilor refulate în inconştient). Însă prin aceasta asociațiile cheamă spre exterior, pe cînd trăirea muzicală e orientată spre interior. De aceea, *asociațiile-imaginile-reprezentările vizuale apar ca adversarul muzicii,* al conținutului ei fenomenologic, ca oponentul acelei lumi „ascunse", pe care doreşte muzica s-o materializeze. Pentru apariția acestei lumi – ca nivel de adevărată Realitate – ele tulbură şi orbesc auzul şi sentimentul, chemîndu-le spre lumea vizibilă, a formelor. Oamenii lipsiți de o educație muzicală, scrie R. Sessions, cred că elementul asociativ este singurul care ne poate indica conținutul muzicii şi că numai expresia muzicală asociativă este autentică. Înseamnă aceasta că mesajul muzicii e legat în întregime de asociațiile întîmplătoare care ne apar? Autorul respinge această opinie. Muzica, după el, redă mişcarea şi nu imaginea a ceva. Întruchipînd mişcarea în cea mai subtilă şi delicată manieră posibilă, muzica ne comunică atitudini inerente şi implicate în această mişcare: viteza, energia, elanul sau impulsul, tensiunea şi relaxarea, agitația şi liniştea, hotărîrea sau ezitarea.[518] Adică, procese pur interioare.

În contextul celor discutate, pare interesant fenomenul următor: în muzică există Simfonia nr.1, 2, 3 etc., dar în literatură nu există Romanul nr. 1, 2, 3, nici în pictură Tabloul nr. 1, 2, 3. Totuşi, în literatură avem Sonetul nr. 1, 2, 3. De ce? Pentru că e *sonet* – ceva mai aproape de *sunet*? În pictură, la fel, nu există tabloul cu numărul respectiv, dar există Compoziția nr. 1, 2, 3. Deoarece conținutul este „abstract", ca şi în muzică? Considerăm că observația nu este deloc sterilă.

[517] Huyghe Rene. *Puterea imaginii*; Bucureşti, 1971, p. 133.
[518] Sessions R. *Op. cit.,* p. 18.

În ultimul timp devine tot mai frecventă opinia că percepția muzicală adecvată se poate produce doar sub aspect „fenomenologic".[519] „Metoda fenomenologică[520] pare cu deosebire adecvată domeniului muzical, observă A. Iorgulescu, întrucît permite raportarea lucrurilor înseşi la conştiință pe cale intuitivă, evitînd „traducerea" în cuvinte. (Adică, se respectă principiul fenomenologic fundamental – „a te adresa înseşi lucrurilor" – I.G.) Demersul fenomenologic favorizează cuprinderea realității sonore „dinăuntru", nu „din afară".[521] Abordarea fenomenologică emancipează contactul cu muzica de carcasa categoriilor şi semnificațiilor non-(extra-) muzicale. Percepția, atunci, imprimă în sine esența ontologică a fenomenului muzical, calitățile imanente ale limbajului muzical. Percepția fenomenologică presupune comunicarea vie-directă şi neangajată cu muzica. E ceea ce subînțelegea B.Asafiev prin expresia „lucrarea muzicală este ceea ce se ascultă şi se aude", adică – trăirea vie-nemijlocită a fluxului sonor în ansamblul componentelor lui specific-muzicale, aşa cum se prezintă el la momentul dat conştiinței noastre şi pe care aceasta îl primeşte liberă de orice prejudecată. Din punct de vedere fenomenologic muzica nu e „fapt" („obiect"), ci – „gîndire" (specifică).

Dar o astfel de tratare a muzicii sub aspectul raportului ei cu psihicul, complică şi mai mult problema „imaginii artistice" şi a „conținutului". O complică dacă tratăm muzica „contextual" – în relații cu alte fenomene extramuzicale. Şi o face foarte limpede dacă tratăm muzica „textual" – muzica ca muzică, ca fenomen sonor-psihologic suficient sieşi. De aceea, în cazul muzicii vom fi conştienți de faptul că ea nu poate fi substituită prin alte mijloace decît muzicale, şi conținutul ei nu poate fi prins altfel decît prin trăirea muzicii însăşi. Conținutul (sensul) şi forma (sunarea) în muzică fac corp comun. „Conținutul nu se toarnă în muzică ca vinul în pocale de diferite forme, el este contopit

---

[519] O tratare direct fenomenologică a muzicii o întreprinde încă în 1927 A. Losev în lucrarea *Muzica – obiect al logicii* (Reeditată: Лосев А. *Op. cit.*). Pe parcursul deceniilor s-au produs cîteva valuri ale acestui concept (anii 20, 60, 80 ai sec. XX). Printre autori şi lucrări putem numi: Clifton Thomas. *Music as heard. A study in applied phenomenology*. Vale Univ. Pres, 1983; Ferrara Lawrence. *Philosophy and the analysis of music. Brigges to music sound, form and reference*. Printed in USA, 1991 ş.a.

[520] Atît metoda fenomenologică clasică (E. Husserl), cît şi cea existențialistă (M. Heidegger), am adăuga noi.

[521] Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 19, 20.

cu intonaţia".[522] În muzică sunetul şi sensul *concresc* unul în altul, sau, altfel spus, se *con-topesc* (=se „topesc" reciproc). În acest context am putea afirma – în sens strict psihologic – că depistarea sensului lucrării presupune *contopirea* cu muzica, cu forma-sunetul-intonaţia-sunarea ei vie. Situaţia ar putea fi comparată cu domeniul dansului. Sensul dansului e în dansul însuşi şi el nu trebuie căutat în altă parte sau identificat cu altceva. Aici, la fel, se produce contopirea subiectului cu forma-limbajul fenomenului artistic. Muzica se aseamănă cu dansul şi prin alte caracteristici: temporalitate, mişcare etc. Însă ea se prezintă, totuşi, ca un fenomen psihologic mai profund decît dansul; ea e mai intimă pentru că e „individuală" – dansul e „comun". Omul cîntă de unul singur, însă nu dansează, intim, de unul singur.

Vizavi de conţinutul muzicii se operează, ca regulă, cu calificativul „abstract". Apelarea la el are la bază consideraţia că muzica nu ne relevă ceva concret. Termenul, credem, este inadecvat. Pentru că muzica ne relevă ceva foarte concret, palpabil, real, indubitabil, doar că aceasta nu se produce pe plan vizibil-figurativ, dar pur afectiv. De exemplu, în muzică există „ideea" (mai exact, „intonaţia") întrebării – acordul de Dominantă – dar nu întrebarea propriu-zisă (formulată în cuvinte). Şi răspunsul este Tonica. Conţinutul muzicii, considerăm, nu este „abstract", dar *polisemantic. „*Abstractum", în latină, include în sine următoarele sensuri: a rupe de la…, a duce cu forţa, a distrage, a dezbate (pe cineva) de la calea corectă; a desparte, a tăia de la… În muzică lucrurile tocmai că se produc în sens invers: nu are loc ruperea-distragerea-despărţirea de starea vie a obiectului, ci contopirea cu el. Gîndirea muzicală nu e gîndire-abstracţie (rupere-detaşare), ci gîndire-identificare cu obiectul. Pentru că muzica fiinţează „in actu", nu „in abstractu".[523] „Abstractio" (lat.) – principiu de analiză a unui fenomen, obiect, unde se „neglijează" aspectele neesenţiale şi se evidenţiează cele esenţiale. Or, în comunicarea vie cu muzica nimic nu poate fi neglijat – cel mai neînsemnat, la prima vedere, element poate juca un rol determinant în depistarea sensului. „Muzica o fac detaliile" – acest lucru îl cunoaşte orice muzician. Noţiunea de „abstract" ţine de specificul gîndirii stîngi, cea de „sincretic" – de gîndirea dreaptă. În muzică avem evantai de sensuri.

Imaginea-conţinutul lucrării artistice este un *spaţiu deschis*. De aici, fenomenul multiplicităţii (pluralităţii, diversităţii, variabilităţii) în

---

522 Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, 1971, с. 275.
523 Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 34.

muzică. Muzica permite multiple tratări, atît sub formă de sens-conținut, cît şi de interpretare sonoră. Şi aceasta se datorează faptului că atît lucrarea muzicală, cît şi fiecare din elementele ei (pornind de la un sunet aparte) întră în unul şi acelaşi moment în mai multe sisteme semantice, fiecare din ele îndeplinind o anumită funcție în contextul dat. Prin integrarea acestor sisteme „particulare” într-o configurație complexă, unitară, apare o anumită multiplicitate funcțională, care permite variate înțelesuri, tratări, viziuni.

Conținutul-imaginea muzicii, am mai putea afirma, este de *natură holografică*. Pentru că acest fenomen este aici prezent. Intonația primă a lucrării sub formă de motiv-temă (sau „intonație-nucleu”, termenul lui B. Asafiev) poartă în sine esența lucrării. De exemplu, în primele motive ale Simfoniei nr.5 a lui Beethoven sau în prima frază-intonație a Simfoniei nr. 40 a lui Mozart se conține „nucleul” conținutului întregii creații (cel puțin, al părții întîi).

Dacă e să mai împrumutăm un termen din ştiința modernă oportun subiectului nostru, atunci ne putem referi la termenul de „fuzzy”. Fuzzy-smul e concepția (principiul) *indeterminării*, care îşi trage rădăcina din logica multisemantică. Această logică afirmă că există anumite obiecte-fenomene care nu au contururi fixe, clare, dar „şterse”, vagi. Printre aceste fenomene se află, cu siguranță, şi conținutul muzicii. De unde începe el? Şi unde ia sfîrşit? Nimeni nu poate răspunde la aceste întrebări. Printre fenomenele „fuzzy” se află, iarăşi cu siguranță, şi conținuturile psihicului. Unde (şi de la ce) începe şi unde sfîrşeşte emoția-sentimentul-trăirea-starea-dispoziția? Întrebările rămîn deschise.

Am mai putea caracteriza conținutul-imaginea muzicii ca fiind şi de *natură cuantică*. Or, ce e „undă” şi ce e „corpuscul” în muzică? Totul se confundă, se substituie. Logica cuantică conține un *număr infinit de sensuri* ale adevărului. În muzică e prezentă o infinitate de sensuri-imagini. Forma şi conținutul în muzică, după E. Ansermet, sînt două entități indivizibile ale aceleaşi realități (artistice şi psihice – I.G.), la fel cum în lumea cuantică corpusculul şi unda sînt două entități indivizibile ale aceleaşi realități fizice.[524] Totodată, gîndirea cuantică afirmă că ştiința de azi nu ne mai oferă o imagine a naturii, ci o imagine a *raportului* nostru cu natura. Subiectul (omul) nu poate fi doar ca observator, el constituie parte componentă şi indispensabilă a

[524] Ансермет Е. *Статьи о музыке*…с. 101.

actului de cunoaştere. Tocmai acest lucru îl avem prezent în muzică. Pentru că în muzică e esențială nu atît cunoaşterea-examinarea lucrării, cît raportul nostru cu ea, trăirea acestui raport.

Trasînd caracteristicile psihologice ale „imaginii muzicale” şi „conținutului muzicii”, remarcăm că aceste categorii rămîn a fi convenționale în această artă. Cum, de altfel, şi alți mulți termeni utilizați în muzică, dar împrumutați din alte arte (literatură, teatru, arte plastice) sau ştiințe (psihologie, filosofie ş.a.). Aceasta demonstrează încă o dată caracterul inefabil al muzicii sub aspectul ei fie de formă, fie de conținut.

3.7.GÎNDIREA MUZICALĂ

„Arta este rezultat al gîndirii,
dar al unei gîndiri specifice – afective.“
(Lev Vîgotsky)
„Forța rațiunii umane constă în recunoaşterea
existenței unui număr imens de lucruri inaccesibile ei,
iar slăbiciunea – în incapacitatea de a înțelege aceasta.“
(Blaise Pascal)

A face muzică înseamnă a gîndi şi a vorbi în sunete. Dar ce înseamnă aceasta – *a gîndi muzical*?

Discuția asupra gîndirii muzicale – cea mai complexă şi mai puțin elucidată sub aspect ştiințific categorie în muzică – poate fi dusă la nesfîrşit. Or, după cum se afirmă în studiile de specialitate (în special, de natură muzicologică, pentru că sub aspect pur psihologic categoria n-a constituit, după cîte cunoaştem, obiect de cercetare specială), astăzi încă nu poate fi dată o definiție-tratare mulțumitoare fenomenului.

Clarificarea aspectului psihologic al gîndiri muzicale ne conduce în mod iminent la necesitatea clarificării *genezei* ei.

Sintagma „gîndire muzicală“ de mult şi-a făcut apariție în lucrările muzicologice. Raționamentul apelării la acest termen s-a fondat pe convingerea că muzica, ca şi alte activități ale conştiinței, poartă amprenta gîndirii umane în general. Asupra termenului, însă, se păstra o nuanță de convenționalitate, deoarece era certă ideea că dacă muzica este şi „gîndire“ (alături de „emoție“), atunci ea este un gen specific de gîndire. Dar care este acest specific?

Definițiile date gîndirii muzicale sînt multiple, incluzînd un spectru larg de interpretări: de la aspectul tehnologic – ca „logica constituirii textului muzical“[525], pînă la aspectul filozofic – ca „element al logosului vieții“[526]. În muzică semnificația termenului a fost influențată, în special, de conținutul noțiunii de gîndire în sens psihologic general. Iar în psihologie categoria de „gîndire“ mult timp a fost redusă la aspectul operațiilor pur logice, în opoziție cu procesele de ordin emoțional. Astăzi, însă, cercetările arată că activitatea de gîndire a omului se sprijină profund şi pe componenta emoțională, ea constituind o sinteză a elementelor intelectiv şi afectiv. Mai mult ca atît, astăzi se vorbeşte tot mai insistent despre faptul că şi emoția gîndeşte şi că această gîndire este de o inteligență aparte.[527]

Psihologia afirmă că gîndirea este condiționată de limbaj, aceste două categorii aflîndu-se în strînsă unitate: nu există gîndire fără limbaj şi invers. Dacă legea este valabilă şi pentru cazul muzicii, atunci aici este necesar de făcut anumite precizări. Ce este limbajul muzical, care-s constituentele lui? Ar părea că răspunsul este clar. Muzica vorbeşte prin ritm, melodie, armonie, timbru etc. Deci, prin aceste categorii şi se produce gîndirea în muzică. Pe drept cuvînt, compozitorul, la alcătuirea muzicii, operează cu astfel de categorii. „Compozitorului permanent i se cere rezolvarea multiplelor probleme, care necesită nu avîntul inspirației, dar un calcul treaz şi cunoaşterea meseriei: structura temelor, mişcarea vocilor, orchestrarea şi multe altele“.[528] Să zicem că şi interpretul operează cu astfel de categorii pentru a sonoriza adecvat lucrarea. Dar ascultătorul? El, la fel, operează cu ele în momentul percepției? El, la fel, are nevoie de astfel de cunoştințe pentru a înțelege muzica? Întrebările în cauză ne fac să privim altfel, decît o face muzicologica, la ceea ce se numeşte gîndire muzicală şi limbaj muzical.

Limbajul muzical, ca şi orice alt limbaj, se produce în baza unui anumit tip de semne: semnul este elementul material prin care se produce comunicarea. Să precizăm: care este semnul în muzică? Notele textului şi elementele gramatice constituite în baza lor sau

[525] Арановский М. *Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора*. In: *Вопросы музыкального стиля*. Москва, 1979, с. 141-142.

[526] Медушевский В. *Музыкальное мышление и логос жизни.* In: *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*, Киев, 1994, с. 20.

[527] A se vedea subcapitolul 3.1. al lucrării noastre.

[528]. Арановский М. *Op. cit.* p. 141.

sunetele în varianta lor acustică? Muzica, după cum am vorbit deja, este ceea ce sună şi nu ceea ce este scris pe hîrtie. Semnul muzical e semnul sonor, nu cel notat în pagină. Textul, la fel, constituie fixarea materială a muzicii, dar sistemul „text“ („notație“) este fenomen secundar – muzica se exprimă în semne acustice, nu grafice. Aşadar, a gîndi muzical înseamnă a gîndi în baza a ceea ce sună, înseamnă *a gîndi sonor (auditiv)*.

Dar a gîndi muzical înseamnă a gîndi a) în baza limbajului muzical sau b) în baza categoriilor limbajului muzical? Căci este aici o distincie.[529] Limbajul muzicii este limbajul sunetului şi al auzirii-trăirii lui. Categoriile limbajului, însă, sînt entități „savante“ cu care operează profesionistul. Anume prin prisma categoriilor limbajului muzical este tratată gîndirea muzicală în lucrările cu orientare muzicologică. Identificînd „dimensiunile gîndirii muzicale“, autorii indică la elementele limbajului muzical – ritm, melodie, armonie, timbru, intensitate etc.[530] De aici, se atestă diferite tipuri (forme) de gîndire în muzică – gîndire armonică, ritmică, timbrală, arhitectonică etc. Cum stau lucrurile, însă, în cazul ascultătorului-meloman, al muzicantului-amator sau al copilului nou-născut, care ascultă muzică şi care nu cunoaşte categoriile limbajului? Sau: cum stau (şi cum au stat la începuturi) lucrurile în cazul muzicii populare, muzică alcătuită spontan- intuitiv de „ne-specialişti“ şi transmisă „din auz în auz“? Cum se gîndeşte aici muzical? În categorii muzicale sau altfel? Altfel (adică, în alt mod) nu se poate gîndi, căci e vorba de muzică. Dar dacă se gîndeşte, la fel, muzical, atunci care-s categoriile prin care se produce gîndirea muzicală a omului obişnuit? Evident, că ele nu sînt categorii „savante“, adică conştientizate-conceptualizate şi utilizate premeditat. Aceste categorii sînt de natură sonoră-afectivă, adică ele se produc pe planul intuitiv al trăirii unui sentiment ce se materializează într-o mişcare ritmico-sonoră interioară, ascunsă, indefinibilă şi inconştientă şi care se exteriorizează sub forma unui motiv, intonații, teme, melodii etc. Odată născută, această muzică, în contextul funcționării sociale, suferă modificări orale sub aspect ritmic, melodic etc.

Astfel, geneza gîndirii muzicale e de natură afectiv-intuitivă. Judecata în muzică e judecată interioară, judecată a gîndirii drepte. Nu

[529] Am putea face aici o analogie cu gîndirea logic-verbală: omul nespecislist în limbă la fel gîndeşte-vorbeşte (adică, dispune de gîndire) ca şi specialistul, cu toate că ultimul cunoaşte legile „corecte” ale construirii demersului verbal, iar primul – nu.
[530] Ca exemplu: Bentoiu P. *Gândirea muzicală*, Bucureşti, 1975.

în zadar (după afirmația multor compozitori) muzica inspirată se naşte pe neştiute şi pe neaşteptate. Doar fixarea ei materială sub formă textuală necesită activitatea gîndirii stîngi – a calculului, logicii raționale. „Muzica poate ocoli filtrele logice şi analitice ale minții pentru a stabili un contact direct cu sentimentele şi cu pasiunile profunde din adîncul memoriei şi imaginației", relevă O. Dewhurst-Maddock.[531] Gîndirea muzicală e de natură *intuitivă* – prinde sensurile la direct, pe viu, fără „judecători" intermediari. Numai că această gîndire intuitivă nu e ambiguă, incertă, informală etc. Ea e foarte „clară" şi „sigură" în conținutul-adevărul său. Ea ar fi în esență ceea ce înțelegea R. Descartes prin noțiunea de intuiție. „Înțeleg prin intuiție nu acea impresie nesigură pe care o dau simțurile, nici judecata înşelătoare pe care o alcătuieşte, nu întotdeauna în chip fericit, imaginația, ci aflarea, de către inteligența pură şi adîncită în sine, a unui concept într-atît de simplu şi de definit, încît să nu mai rămînă cu desăvîrşire nici o îndoială asupra lucrului pe care îl înțelegem".[532] Acest concept „născut numai prin lumina minții", adaugă filozoful, e „mai sigur chiar decît deducția", pentru că e mai simplu decît ea.

Reieşind din aceste raționamente se impune necesitatea de a deosebi – ca şi în cazul celorlalte aptitudini muzicale – două aspecte ale gîndirii muzicale: tehnic şi artistic. În cazul muzicii populare se gîndeşte „artistic", planul tehnic realizîndu-se de la sine, spontan. În cazul muzicii profesioniste înainte poate păşi atît primul aspect, cît şi al doilea. Şi cu cît actul muzical e realizat cu preponderență sub imperativul gîndirii tehnice, cu atît capacitatea de cucerire a ascultătorului prin această muzică – adică vraja pur muzicală a discursului sonor – descreşte; cu atît mai puțin public este atras de această muzică. Argument: tipurile noi de muzică de la Shoenberg încoace. Această muzică trezeşte interes special, ca regulă, pentru publicul „elitar", care o receptează sub supravegherea raționamentului, gîndirii analitice. Însă, după cum atenționează cunoscutul violonist V. Spivakov, „prin intermediul terminologiei muzicologice multe n-ai să spui despre muzică; ea acționează pe un teren foarte redus".[533]

Aşadar, *gîndirea muzicală nu este o prerogativă a muzicianului profesionist.* Melomanul (orice persoană umană)

[531] Dewhurst-Maddock O. Terapia prin sunete. Bucureşti, 1998, p.10.

[532] Descartes Rene. Reguli de îndrumare a minții. In: Două tratate filosofice, Bucureşti, Humanitas, 1992, p. 144.

[533] Cf: Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности, Москва, 1994. с.111.

gîndeşte, la fel, muzical. Sub aspect psihologic gîndirea muzicală este *una* sub toate trei forme de a face muzică – compunere-interpretare-audiere. „Nu contest în nici un fel ideea, că gîndire muzicală există – şi încă foarte activă – atît la etajul interpretării, cît şi la cel al receptării“, scrie compozitorul P. Bentoiu.[534] A gîndi muzical înseamnă, înainte de toate, a trăi muzical, a trăi sentimentul muzicii. „Divizarea în compozitor, interpret şi ascultător este un factor important şi mulți cercetători îl iau ca temei în clasificarea gîndirii muzicale, diferențiind gîndirea în cea a compozitorului, interpretului şi ascultătorului. Totodată se subînțelege că gîndirea compozitorului e cea mai creativă, productivă, iar a ascultărorului – cea mai pasivă, reproductivă“, observă autorii unui studiu de specialitate la capitolul „Gîndirea muzicală“.[535] Însă clasificarea caracterului gîndirii muzicale în baza faptului că compozitorul creează un produs material nou, interpretul îl reconstruieşte iar ascultătorul nu adaugă nimic la el nu este justificată, continuă autorii. Ca „formă“, aceste trei cazuri sînt, desigur, distincte. Sub aspect de „conținut“, însă, ele sînt identice. Mai mult ca atît, afirmă alt autor într-o lucrarea dedicată la fel gîndirii muzicale, muzica poate exista doar dacă compunerea ei s-a efectuat conform legilor percepției, adică, dacă legile receptării şi compunerii au coincis.[536] Acelaşi lucru îl afirmă şi V. Meduşevsky: în actul de ascultare a muzicii desfăşurarea întregului din protointonație are loc ca şi în actul compunerii. Conținutul acestui aspect al gîndirii muzicale este identic în activitatea compozitorului, interpretului, ascultătorului. Felurită este doar modalitatea de realizare a actului.[537] De aici şi afirmația multor autori că ascultătorul este al treilea creator al muzicii. Amatorul aude muzica în afara auzului muzical „tehnic“ şi gîndeşte muzical în afara gîndirii muzicale „tehnice“. El gîndeşte nu în structuri formale, dar în sonorități-sensuri. El prinde conținutul muzicii la direct, nu prin conştientizarea prealabilă a elementelor limbajului. Similar în vorbirea cotidiană: omul operează la direct cu sensuri – ascultă, vorbeşte,

---

[534] Bentoiu Pascal. *Op. cit.* p.11.

[535] Подуровский Б., Суслова Н. *Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности.* Москва, 2001, с. 15-16.

[536] Арановский М. *Мышление, язык, семантика. In: проблемы музыкального мышления*. Москва, 1974, с. 90.

[537] Медушевский В. *Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки*. In: *Восприятие музыки*. Ред.-сост.В. Максимов. Москва, Музыка, 1980, с. 191-192.

comunică, judecă, negîndindu-se la structura frazei, la elementele gramaticale etc. În cazul muzicii se deschide o altă logică – *logică sonoră*. Mai exact, ea e o logică care ne-o deschide sonorul. Şi această logică se poate prezenta sub trei aspecte: a) logica evenimentală, dramaturgică, logica fabulei-subiectului; b) logica afectivă, psihologică (dramaturgia trăirii muzicii); c) logica tehnic-muzicală – legile înlănţuirii sunetelor. În actul viu muzical aceste trei aspecte fac o sinteză muzical-psihologică.

Şi dacă gîndirea muzicală poartă în sine, după cum afirmă unii autori, amprenta gîndirii operaţionale, această afirmaţie este valabilă doar pentru cazul gîndirii muzicale tehnice. Gîndirea muzicală şi comunicarea ştiinţifică sînt asemănătoare doar ca fiind ambele obiecte de natură semantică. Dar esenţa lor este absolut diferită – modalitatea şi scopul reflectării realităţii, mijlocul de fixare a produsului gîndirii, înseşi mecanismele gîndirii.[538] Noi am adăuga că este diferită însăşi realitatea pe care o reprezintă şi o exprimă: ştiinţa (gîndirea obişnuită) – pe cea fizică-reală, muzica – pe cea psihică-ideală. Diversele realităţi nasc diverse tipuri de percepţie. Iar diversele tipuri de percepţie duc la diverse tipuri de gîndire. De aici, gîndirea muzicală este gîndire *auditivă,* gîndire *sonoră* (care e altceva decît, să zicem, gîndirea vizuală), cu toate consecinţele ce decurg de aici. Logica în muzică nu e de natură liniară, ca în cazul gîndirii verbale, dar e multidimensională (se produce un gen de „cluster" semantic). „Intonaţia muzicală ne apare ca fantastic de complicată dacă încercăm s-o analizăm prin gîndirea verbal-logică (stîngă). Dar ea este nespus de simplă şi firească, ca o răsuflare, pentru auz, pentru gîndirea sincretică, în numele căreia şi există", specifică V. Meduşevsky.[539]

Muzica este ambasadorul plenipotenţiar al gîndirii globale, ilogice, non-lineare, non-raţionale (nu are nevoie de raţionament pentru a cunoşte – E. Ansermet), precum şi a ceea ce încă Th. Ribot a numit „logică afectivă", despre complexitatea căreia este suficient să se analizeze „muzica în calitate de limbaj al afecţiunii pure", capabilă să exprime „ceea ce nici o frază rostită nu ne-ar putea spune".[540] Conştientizarea acestei capacităţi limitate a gîndirii logic-verbale l-a făcut, probabil, pe E.Cioran să afirme: „Meditaţia muzicală să fie

---

538 Медушевский В. *Интонационная форма музыки*... p. 163.
539 Idem, p. 12, 21.
540 Ribot Th. *Logica sentimentelor*, Bucureşti, 1996, p. 45.

prototipul gîndirii în genere? Oare a urmărit vreun filozof un motiv pînă la capăt, pînă la epuizare şi pînă la limita lui, aşa cum face un Bach sau un Beethoven? Gîndire exhaustivă există numai în muzică. După cei mai mulți cugetători simți nevoia s-o iei de la început. Numai muzica dă răspunsuri definitive".[541]

Aşadar, ca reprezentantă a logicii afective, gîndirea muzicală nu este gîndire-concept, dar *gîndire-trăire*; nu gîndire-rezultat, dar *gîndire-curgere (înaintare);* ea nu e gîndire-lac, dar *gîndire-fluviu*. A gîndi, în muzică, înseamnă a simți – a simți un sens specific. „A simți melodia înseamnă a o înțelege" (A. Iorgulescu)[542]. Înțelegerea în muzică este inseparabilă de simțire-trăire. „Nu ni se pare normal a trage o linie de demarcație între „trăitul" şi „înțelesul" muzicii", continuă A.Iorgulescu.[543] G. Enescu mărturiseşte în acelaşi sens: „Critica mă socoteşte adesea un filozof al viorii. Nu ştiu dacă merit cu adevărat acest frumos calificativ, odată ce mă aflu la polul opus gîndirii. Trăiesc prin simțire operele cîntate".[544] „Sensul muzical nu este explicabil în cuvinte sau în alt limbaj pentru că muzica nu se gîndeşte, ci se trăieşte" – această idee penetrează întreaga lucrare a lui E.Ansermet „Fundamentele muzicii în conştiința umană".[545] „Pentru mine muzica întotdeauna a fost un simț trăit (*vecú*), afirmă frecvent muzicianul citat, la care adaugă, că muzica nu exprimă emoții, ea exprimă *omul* prin intermediul emoțiilor

„Înțeles" prin trăire şi „înțeles" prin raționare sînt două înțelesuri diferite. Gîndirea muzicală este *gîndire-stare*. Dacă gîndirea rațională se efectuează „după", apoi gîndirea muzicală – „aici" şi „acum". Gîndirea operațională e *gîndire secundară*, pentru că e gîndire „la distanță" – ea pune obiectul în fața şi gîndeşte despre el. Gîndirea afectivă (muzicală) e *gîndire primară,* pentru că ea se produce odată cu derularea obiectului, în actul viu şi nemijlocit de contopire cu el. Aceasta ne vorbeşte despre faptul că gîndirea muzicală este inseparabilă de actul viu perceptiv, care constituie o componentă inseparabilă a gîndirii-înțelegerii muzicale. Molinari şi Foulkes au introdus termenii de „perceptual" şi de „conceptual" pentru a face

[541] *Cioran şi muzica*, Bucureşti, 1999, p.17-18.
[542] Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 57.
[543] Idem, p. 34.
[544] Cf: Marian M. *Chipul geniului*, p. 117.
[545] Ansermet E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchatel (Suisse), 1961.

distincţia între experienţa directă, primară şi elaborarea cognitivă secundară.[546] Gîndirea muzicală, deci, e *gîndire-perceptuală* şi nu gîndire conceptuală. De aici, incapacitatea de a traduce adecvat în cuvinte mesajul muzicii.

Gîndirea muzicală nu e gîndire exoterică (ştiinţifică, tehnică, practică), dar e *gîndire ezoterică* (se deschide doar unei realităţi şi înţelegeri „ascunse“ – artistice). Ea e *gîndire-proces* şi nu gîndire-concluzie (la audiţia unei simfonii nu este esenţial cu ce se termină simfonia, dar – intrarea afectivă în simfonie şi parcurgerea actului de trăire a demersului sonor). Gîndirea muzicală e *gîndire-căutare* şi nu gîndire-găsire. Găsirea-ajungerea-oprirea conduce la moartea intelectuală şi spirituală.[547] Conţinutul gîndirii muzicale nu este „logic“, dar *„exologic“*; aici se face prezent nu „semanticul“, dar *„ectosemanticul“*. [548] Gîndirea muzicală e gîndire *meta-logică*.

Odată ce muzica ţine de gîndirea pură, susţine Ansermet, ea este *martorul* autentic al activităţii afective a omului, ea este expresia omului ca fiinţă afectivă. Iată de ce muzica nu poate minţi (or, emoţia nu minte, ea este aşa cum este şi nici nu poate fi împrumutată, ca ideea-gîndul). În actul „gîndirii pure“ omul rămîne unul la unul cu sine însuşi. De aici, în muzică omul se redă pe sine însuşi. Aici se produce ceea la ce spera poetul – „pe mine mie redă-mă“.

Geneza gîndirii muzicale se află în ton-intonaţie. Or, muzica, am constatat, este arta sunetelor intonate. A intona, reamintim, înseamnă a intra în ton, în vibraţia-energia-tensiunea-trăirea lui; înseamnă, la nivel de lucrare, a te contopi, energetic-interior, cu fluxul sonor. Intonaţia este, în esenţa ei, o trăire interioară. Intonaţia mai întîi se simte, apoi se rosteşte. Nu din modelarea tehnică a elementelor ei constitutive (urcarea-coborîrea vocii, ritm etc.) se naşte intonaţia, dar invers: trăirea intonativ-interioară dictează şi formează aspectul tehnic (îmbracă intonaţia în haina sonoră adecvată). Şi dacă *vocea ascultă*, după cum am determinat, apoi şi *auzul intonează*; el participă,

---

[546] Cf: Popoviciu *Op. cit.*,.p.107.

[547] Dintr-un dialog între G. Bălan şi E. Cioran: „Ce mai faceţi, domnule Cioran?”. – „Caut. Şi mă tem că voi găsi”. (George Bălan*, În dialog cu Emil Cioran*. Bucureşti, 1996). Una din legile lui Murphy spune: ”Concluzia este momentul cînd te-ai plictisit să mai gîndeşti”.

[548] Apostol P. *Semnificaţia spirituală a muzicii: semantic şi ectosemantic în comunicarea artistică*. In: Apostol P. *Trei meditaţii asupra culturii*; Cluj, 1970; p. 51-173.

împreună cu vocea, la naşterea intonaţiei. Auzul muzical este auz intonaţional. Nu numai compozitorul şi interpretul intonează, dar şi ascultătorul face aceasta prin sistemul unitar „auz-voce“. Şi dacă atît constituientele limbajului muzical (melodie, ritm, armonie etc.), cît şi auzul muzical sînt de natură intonaţională, atunci şi gîndirea muzicală e de aceeaşi esenţă – ea e *gîndire intonaţională*. „A gîndi intonaţional – dar nu numai a repeta sau reproduce mecanic muzica. A gîndi intonaţional înseamnă a auzi viaţa în sunete“ (V. Meduşevsky).[549]

Despre prezenţa gîndirii mzicale în ansamblul caracteristicelor de mai sus ne vorbeşte fenomenul *fredonatului*. Fredonatul este o sinteză a intonării-trăirii-gîndirii muzicii. El poate fi tratat atît ca o reacţie a motoricii vocale în timpul percepţiei muzicii, cît şi, în general, ca exponent al gîndirii muzicale a omului. Prin fredonat se produce „sesizarea *tensiunii* mişcării melodice“.[550] G. Bălan dedică un întreg tratat fredonatului.[551] El scrie: „La prima vedere fredonatul pare a fi doar o obişnuinţă mecanică sau un amuzament bun ca să-ţi „omori timpul“. În realitate, e vorba de un dar înnăscut: fredonăm sub impulsul unei necesităţi intime“.[552] Fredonatul, continuă autorul, „este expresia unei înţelepciuni muzicale“, este o facultate de acelaşi ordin cu gîndirea, limbajul şi respiraţia, pe care izbuteşte să le sintetizeze. El este o formă de gîndire muzicală aflată dincolo de gîndirea logică şi discursul ei verbal“.[553]

Tratarea gîndirii muzicale ca act psihologic ne permite să ţintim în rădăcina acestui fenomen, descoperindu-i prezenţa ca *act identic* sub toate formele de a face muzică – la profesionişti şi la amatori, la compozitor, interpret şi ascultător.

3.8.CONŞTIINŢA MUZICALĂ

Gîndirea specific muzicală se sprijină pe *conştiinţa auditivă* a omului – capacitatea de a judeca sonor, capacitate care s-a format pe parcursul experienţei multimilenare de viaţă. În baza conştiinţei

[549] Медушевский В. *Op. cit.*, 191.

[550] Костюк А. *О мелодической ориентации музыкального восприятия*. In: *Восприятие музыки*. Ред.-сост. В. Максимов, Москва, 1980, с. 112-126.

[551] Bălan George. *Mic tratat de fredonat* (fr., germ.). Sankt Peter (Germania), 1992

[552] Bălan George. *Cum să ascultăm muzica*, Bucureşti, 1998, p. 89.

[553] Idem, p.90.

auditive s-a constituit, la fel, evolutiv, *conştiinţa muzicală* – facultatea de a judeca în sunete specifice – sunete muzicale şi în categorii, derivate din însuşirile sunetului muzical.

Remarcăm, că noţiunea de „conştiinţă muzicală” nu este nici formulată, nici tratată în literatura despre muzică, fie muzicologică, psihologică sau filozofică. O anumită referinţă la acest fenomen face E. Ansermet în lucrările sale[554], pe considerentele căruia ne vom sprijini, în fond, în definirea categoriei date. Cu toate că, reamintim, încă W. Wundt deosebea aşa numitul „ton afectiv” (Gefuhlston) ca o „caracteristică specifică a conştiinţei umane” şi pe care am putea-o trata ca „element prim” al conştiinţei muzicale.

Considerăm necesar a scoate în evidenţă şi a include în circuit acest termen pentru că el îşi are conţinutul său. Cu atît mai mult, analiza fenomenului ne aduce lămuriri suplimentare asupra genezei şi naturii gîndirii muzicale.

Referindu-se la problema esenţei muzicii, Ansermet face următoarele afirmaţii. Muzica a apărut ca o creaţie *spontană* a omului primitiv în afara oricăror calcule preventive. Aceasta înseamnă că muzica a fost găsită înaintea sunetelor. Nu sunetele au creat muzica, dar *conştiinţa umană* prin intermediul sunetelor. Fredonînd spontan, oamenii au descoperit sunete de diferită înălţime, durată, anumite ritmuri sonore, fapt care la un moment dat i-au pus în faţa unui fenomen misterios: muzica. Cum s-a întîmplat, însă, că au fost găsite aceste sunete, intervale, ritmuri? Aceasta s-a întîmplat, explică Ansermet, datorită unui sistem logaritmic, prezent în raporturile dintre sunete (sunetele muzicale se află în raporturi numerice foarte exacte, dar ascunse conştiinţei noastre). Auzul muzical, bazat pe sunete muzicale, funcţionează, la fel, logaritmic. Anume această capacitate a auzului ordonează sunetele, transformîndu-le dintr-o sumă de sunete în melodie cu o logică specifică.[555] Urmărind cîntul unei viori, de exemplu, ni se pare că ea desenează în aer o linie melodică. E o eroare, zice Ansermet: vioara doar rînduieşte unul după altul sunete de anumite înălţimi. Nu instrumenrul creează melodia, dar auzul nostru.

În lumea sonoră nu există relaţii între sunete în sens muzical: intervale, melodii. Acestea sînt fenomene ale aparatului nostru auditiv.

---

[554] Ansermet E. *Les fondements de la musique dans la conscience humain* şi altele.

[555] Reamintim, că o opinie similară o împărtăşea încă Joan Scotus Eriugena în Evul Mediu (a se vedea subcapitolul 1.2.)

Anume auzul conferă sunetelor calități muzicale. De aici, melodia nu este un fenomen de natură sonoră, dar un fenomen al conştiinței. Auzul interiorizează fenomenul sonor: din fenomen exterior-acustic îl face fenomen interior-afectiv. Dar dacă, totuşi, conştiința s-ar limita doar la această operație, muzica ar rămîne fenomen acustic. Pentru ca el să devină fenomen muzical este necesar ca activitatea auditivă să fie *altoită* printr-o altă activitatea a conştiinței, care-i conferă un alt sens fenomenului sonor, şi aceasta poate fi doar activitatea conştiinței afective. Intrînd în scenă, activitatea emoției conferă trecerii tonului dintr-o poziție sonoră în alta o anumită tensiune afectivă. Astfel, fiecare interval capătă un sens afectiv. „Raporturile” acustice dintre sunete s-au transformat în *conjugări afective*. Intervalul nu mai este doar relație numerică-acustică dintre două sunete, dar relație-*tensiune*. Cînd la activitatea auditivă se adaugă cea afectivă, mişcarea tonurilor capătă sens uman, relațiile între tonuri devenind *gravitații, tensiuni psihice*. Relația numerică este de natură fizică, relația-tensiune – de natură *interioară, psihică.*

Tensiunile afective create în muzică prin mişcarea de la un ton la altul nu sînt altceva decît tensiunile primare afective care construiesc planul vital al existenței noastre psihice. Simțul nostru la fel *trece* de la o stare la alta, cu direcția spre viitor. În muzică această trecere de la prezent spre viitor este materializată prin mişcarea succesivă a tonurilor. De aici, trăirea muzicii ne relevă starea de trăire existențială – mişcarea cursului vieții noastre.

Simțul muzical pune în acțiune sistemul logaritmic propriu auzului muzical. Anume acest lucru transformă obiectul sonor-auditiv în fenomen muzical. Conştiința muzicală a creat prin sine şi pentru sine sistemul de logaritmuri, care a devenit propriu întregii conştiințe auditive umane. Muzica nu s-ar fi produs, dacă sistemul logaritmic care acționează în sunetele muzicale nu şi-ar avea rădăcina în auz, altoit de conştiința afectivă. Existența noastră psihică e creată din tensiuni afective de diferit grad de intensitate, care se suprapun de minune modificărilor din cadrul sunetelor muzicale. Simțul muzical este simțul în starea lui pură (simțul sui generis), care se reflectă în lumea sunetelor. De aceea el este plăcut. De aceea muzica ne aduce întotdeauna delectare – fie că e tristă sau veselă. De ce muzica autentică ne dă sentimentul frumosului? Pentru că activitatea noastră afectivă găseşte în ea fără intermediari expresia sa pură. Trăirea frumosului este identică cu trăirea adevărului. De aici, fenomenul

catharsisului – atingerea lumii emoţiilor pure, eliberate de orice amestec cotidian. Arta plastică, de exemplu, ne pune faţă în faţă cu frumosl. Muzica, însă, nu poate fi privită sau receptată de la o parte. Cu ea te poţi doar *contopi*, trăind, împreună, starea de armonie supremă. De aici, forţa psihologică de nestăpînit a muzicii.

3.9. INTELIGENŢA MUZICALĂ

În cercetarea noastră asupra relaţiilor superioare ale muzicii cu interiorul uman s-a făcut necesară evidenţierea, alături de noţiunea de „conştiinţă muzicală“, a „inteligenţei muzicale“. Acest termen (ca şi primul) nu este nici formulat ca termen distinct, nici examinat în studiile de specialitate. Considerăm, însă, necesar de a-l include în circuit, deoarece un astfel de nivel al gîndirii-simţirii muzicale se face prezent în practica muzicală.

Inteligenţa muzicală este conştiinţa muzicală (=capacitatea omului de a face muzică) sub aspect *gradual*, inteligenţa fiind gradul superior al gîndirii şi trăirii nuzicale.

Psihologia tratează inteligenţa, în general, ca o facultate de natură intelectivă (raţională, logico-analitică). Totuşi, în sructura ei intră anumite caracteristici, care ne permit să folosim termenul şi în cazul muzicii. Dicţionarul de psihologie atestă, pe lîngă altele, următoarele însuşiri ale inteligenţei (care ne-ar interesa).[556] Inteligenţa nu numai rezolvă probleme, dar şi pune probleme. Ea include capacitatea de a generaliza, a găsi decizii optimale, a crea şi anticipa, a opera cu simboluri şi semne, a sesiza absurditatea, a reacţiona adecvat la sensul direct şi figurativ. Conform unor teorii, inteligenţa reprezintă un fel de energie. Nu structurile caracterizează inteligenţa, ci forţa ei creatoare. Inteligenţa încorporează în sine creativitatea. Psihologia mai include în structura inteligenţei astfel de calităţi bazal-intelectuale ca empatia faţă de alţi oameni, atracţia spre valorile culturii, artei, credinţa în idealurile umane eterne, lipsa unei raţionalizări şi pragmatizăti excesive a vieţii, societăţii, vieţuirea după legile bunului simţ, în conformitate cu prescripţiile-principiile multimilenare ale omenirii, o firească cumsecădenie, compasiune faţă de oameni. Inteligenţa este o psihocalitate specifică a omului care nu ţine în mod

[556] *Dicţionar Enciclopedic de Psihologie*….p.370-372.

mecanic de o anumită sumă de cunoştinţe, de un grad de instruire etc. Ea e un fenomen calitativ, şi nu cantitativ. De aceea, orice persoană, independent de profesie, statutul social etc., poate dispune de această calitate.

Inteligenţa muzicală o definim ca facultate distinctă a omului de a sesiza esenţialul în lumea muzicii, de a deosebi adevărul muzical de neadevăr, valoarea de nonvaloare, de a simţi, trăi şi înţelege mesajul abscons şi criptic al muzicii. A dispune de inteligenţă muzicală înseamnă a gîndi muzicalmente select, înseamnă a dispune de capacitatea de a coborî în profunzimile lucrării şi ale propriului interior pentru a descoperi sensuri ascunse, înseamnă a putea sinteza în creştere perpetuă emoţia-sentimentul cu reflecţia-meditaţia, a depăşi substratul de suprafaţă al percepţiei muzicii (afectivitatea primară) şi a atinge stări suprasensibile, spiriruale.

Deoarece inteligenţa include în sine nu numai gîndirea, dar şi simţirea-trăirea-intuiţia, ea poate fi prezentă atît în cazul muzicianului profesionist, cît şi al amatorului de muzică. Or, simţirea-înţelegerea deosebită a muzicii nu se află în raport direct de suma de cunoştinţe muzicale acumulate. Inteligenţa nu este de natură cantitativă, dar calitativă. Ea se află în raport direct cu ceea ce se numeşte „muzicalitate“ – simţ deosebit al omului.

Inteligenţa muzicală se mai află în relaţie directă şi cu ceea ce se numeşte „gust muzical“. Şi deoarece ultimul termen este utilizat în muzică (în artă în general) în mod convenţional, metaforic (împrumutat fiind din alt domeniu, neartistic), considerăm raţional de a-l înlocui cu termenul de „inteligenţă muzicală“, aceasta conţinînd în sine tocmai ceea ce se are în vedere cînd se aplică termenul de „gust“.

Inteligenţa mzicală, ca şi oricare altă facultate umană, poate fi cultivată, înaintînd de la nivelurile ei începătoare la cele superioare.

Totodată, inteligenţa muzicală influenţează efectiv inteligenţa generală a omului.

3.10.PSIHOLOGIA IMPULSULUI MUZICAL

„Rădăcinile simțului nostru muzical
sunt situate în adîncurile naturii noastre
de ființe însuflețite.“
(Robert Sessions)

Dacă reparcurgem, consecvent, calea unei lucrări muzicale (a muzicii, în general), ajungem la un punct primar din care ea se naşte. Acesta e *impulsul muzical* – prima vibrație, prima senzație, încă incertă, semiconştientă, care apare discret şi, poate, involuntar în adîncurile psihice şi-şi face loc spre suprafață pentru a căpăta forma unui motiv muzical. Acest impuls primar e o pornire-mişcare a unei forțe-energii născute în profunzimi, dar a unei forțe-energii cu caracter *pulsator* (impuls = intrare în puls-pulsație, în vibrație-ritmicitate).[557] Simțul ritmo-pulsator, ca dat organic fundamental, produs al multiplelor forțe ce acționează în interiorul nostru, îşi croieşte drum spre un țel superior – spre viață. Anume impulsurile, după R.Sessions, constituie materialul primar al muzicii.[558] Materialul primar *psihologic*, am adăuga noi, şi nu cel sonor (acustic). Or, acesta abia la faza a doua se suprapune celui primar. Mai exact, ca *simț*, sonorul (meloritmicitatea) este prezent în punctul inițial al mişcării muzicale interioare. Impulsul muzical e un dat *integru*, e o unitate indispensabilă a elementelor psihic şi meloritmic chiar din capul locului. Anume aici şi anume astfel se naşte muzica. Ea este, ontologic, unitate indistructibilă „simț+ton“. Aici îşi ia începutul totul ce urmează mai apoi în muzică – de la prima intonație la conținutul muzicii, la gîndirea muzicală şi alte categorii superioare. „Cercetînd fenomenul *muzică,* gîndirea obiectivă îl divizează în două, deosebind în el, pe de o parte, aspectul sonor, pe de alta, aspectul psihic, şi în zadar cu întîrziere încearcă să le lege, pierzînd unitatea lor primară“, scrie E. Ansermet.[559]

---

[557] Sanscrita, pe lîngă cuvintele *Sabda* (Sunet), *A-Sabda* (Non-Sunet), opera cu astfel de noțiuni ca *Dhvani* (rezonanța sugestivă pre-sonoră), *Sphota* (substratul intern şi indivizibil al lui Sabda înainte de a se manifesta, adică un gen de pre-sunet, pre-logos). Sunetul este încununarea pre-sunetului, este partea exterioară şi fizică a unei realități interioare presonore.

[558] Sessions R. *Op. cit.* c. 68.

[559] Ансерме Э. *Музыка и смысл музыки*. In: Ансерме Э. *Статьи о музыке и воспоминания*, Москва, 1986, с. 121.

Deoarece centrele „materiale” cu care se face muzica sînt auzul şi vocea, impulsul muzical primar urcă din profunzimi spre acestea. Mai întîi, spre voce, pentru că auzul este predestinat să prindă sunetele din afară, nu dinlăuntru. Vocea (aparatul fonator) este prima care răspunde, vibrator, la impulsul-mişcarea ce înaintează din adîncuri. „Un motiv melodic sau o frază sînt, în esenţă şi la originea lor, atitudini vocale; ele sînt mişcări ale vocii”.[560] Iar vocea face corp comun cu respiraţia. „Sînt ispitit să numesc respiraţia şi fazele ei drept cel mai important fapt muzical. Mai mult decît oricare alt fapt, mi se pare că acesta defineşte natura a ceea ce am numit *mişcare muzicală*. Din el sînt derivate principiile muzicii”.[561] Impulsul vocal este conectat la actul vital al respiraţiei şi este supus cerinţelor acesteia. De la impulsul vocal primim capacitatea de a sesiza diferenţele dintre sunete. Sessions subliniază că se referă nu atît la capacitatea de diferenţiere exactă a înălţimii sunetelor, cît la ceea de *răspuns* al unui sunet altui sunet, „acel tip de răspuns care este instinctiv şi care precede în timp conştiinţa”.[562] Aşadar, actul muzical, ca impuls interior, precede în rădăcinile sale conştiinţa, se produce înaintea ei, este de natură preconştientă, mai exact – extraconştientă. Conştiinţa se alătură mai tîrziu ca doar să constate acest fapt. Este îndoielnică opinia, afirmă Sessions, că sursa muzicii se află în caracteristicile fizice ale sunetului muzical. Această sursă se află în auz şi voce.[563] Aceste două elemente, observăm noi, se află în regim de colaborare, dar îndeplinesc în actul muzical funcţii distincte. Auzul analizează, selectează, judecă sunetele şi caracteristicile lor, iar vocea, reacţionînd la calităţile obiective ale sunetelor, le conferă conţinut uman, le psihologizează. Dacă auzul exercită o funcţie „obiectivă” (exterioară), atunci vocea *răspunde, ia atitudine*. De aici, auzul e mai „fiziologic”, vocea – mai „psihologică”. Auzul aduce informaţie vocii, iar aceasta o trece pe alt plan – intim. Astfel, sunetele unei melodii nu sînt doar entităţi sonore, dar impulsuri: fiecare sunet nu este altceva decît un impuls („fascicol” de energie) venit din interior şi metamorfozat în ton muzical. Ceea ce aude ascultătorul nu sînt doar sunete, dar tonuri pline de psihism. De aceea, fiecare sunet al unei lucrări muzicale audiate, cîntate sau compuse este în sine un eveniment psihologic.

---

[560] Sessions R. *Op. cit.* P. 15.

[561] Idem, p.11.

[562] Idem, p. 14

[563] E similar cu ceea ce afirmă şi E. Ansermet.

Aşadar, actul muzical este o fuziune a psihologicului şi sonorului. Dar, totuşi, între aceste două planuri se păstrează o anumită opoziție (pentru că e vorba de opoziția între spirit şi materie). Cine şi cui trebuie să dicteze? Dacă muzica este creație a spiritului, atunci răspunsul vine de la sine. De aceea, sub aspect psihologic, e mai eficientă (profundă) o interpretare muzicală în semiglas, la piano, vizavi de nişte sonorități puternice. Şi aceasta se explică prin următoarea lege psihologică. Energia psihică amplificată tinde spre exterior sub formă de energie fizică adecvată. Dar energia fizică este a-muzicală. Muzica este produsul energiilor spirituale şi ea nu suportă energia fizică ca scop în sine.[564] De aici şi diferența esențială între reacțiile emoționale obişnuite şi emoțiile artistice. Emoțiile artistice sînt „emoții înțelepte" (L. Vîgotsky), ele-s generate nu de reacțiile motrice cu caracter spasmatic, dar de mişcări interioare cu terminații exterioare frînate. Anume amortizarea manifestărilor exterioare cu păstrarea forței lor energetice interioare caracterizează emoția artistică.[565] Cu cît mai intensiv derulează activitatea musculară, cu atît mai tare este înăbuşită cea intelectuală. Şi invers. De aceea, sentimentele profunde se rostesc în şoaptă.

Dacă muzica ia naştere din impulsul muzical, ea e prezentă cu mult înainte de a căpăta materializare acustică. Ritmul ei curge prin toate fibrele; ea se face simțită, vibrator, în toate substructurile ființei interioare. Urmează a fi transpusă prin voce, degete, mîini în sunare exterioară. Vocea, degetele, mîinile sînt punctele unde se produce magica metamorfoză de trecere a unei materii-energii în alta – a celei interioare în cea exterioară, ca apoi la receptare să revină la sursă. În primul caz se produce naşterea *ex-presiei* – presiunea interioară realizată exterior. În cazul al doilea se produce contrariul: expresia trece în *im-presie* – presiune (sub influența celor receptate) spre interior. În rezultatul experienței muzicale (de compunere, interpretare, audiere) interiorul se impregnează de impresii muzicale sub formă de melodii, sonorități de diferit ordin, ritmuri etc. Transformate în energii interioare, ele influențează (impulsionează) specific viața psihică generală a individului.

---

[564] Ержемский Г. *Психология дирижирования*, Москва, Музыка, 1988, с. 33.
[565] Выготский Л. *Психология искусства*, Москва, 1968, с. 268.

3.11.PSIHOLOGIA TRĂIRII MUZICALE

„Despre muzică întotdeauna s-a judecat dinafară, după manifestările ei exterioare. Demult, însă, e timpul, pentru a înțelege ce ne dă ea cu adevărat, să cercetăm experiența trăită în ea.“
(Ernest Ansermet)
„Ce se află în urma noastră şi ce se află înaintea noastră sunt lucruri mărunte față de ceea ce se află în noi.“
(Oliver Wendell Holms)
„În muzică ființează ființarea însăşi.“
(Martin Heidegger)

A face muzică înseamnă a realiza un *act muzical*. Forma acestui act poate fi diferită – compunere, cîntare, audiere. Conținutul lui interior, însă, (după cum am constatat tratînd problema gîndirii muzicale) este de aceeaşi natură în toate trei cazuri. Şi acest conținut este *experiența muzicală* – o activitate interioară specifică, axată pe fenomenul muzical. Muzica prilejuieşte trăirea unei experiențe specifice a vieții. Cei trei participanți la actul muzical – compozitorul, interpretul, ascultătorul – nu sînt doar colaboratori. Ei participă la o experiență comună – experiența muzicală. „Experiența muzicală este esențialmente indivizibilă, indiferent dacă se concretizează în impulsul de a o produce, reacția de a o reproduce, adică a interpreta real ca interpret, sau imaginar ca auditor… Acest fapt îl consider foarte important: unitatea esențială a experienței muzicale“, scrie R. Sessions.[566]

A experimenta muzica înseamnă a o trăi. *Trăirea muzicii (trăirea muzicală)* este, astfel, chintesența actului muzical, a experienței muzicale. A experimenta muzica (= a săvîrşi actul muzical) înseamnă *a comunica* interior cu muzica. „Muzica izvorăşte, indiferent de vitalitatea sau profunzimea ei, din acest fapt, anume că muzicianul se *identifică* cu ea, o trăieşte cu întreaga sa ființă, îşi *dăruieşte* prin muzică eu-l său complet – sumă a ceea ce este mai bun în însuşirile sale, şi nu doar o parte a sa“ (subl. – I.G.).[567]

Abordarea fenomenului muzical din această perspectivă ne permite să țintim în esența lui. Obiectul nostru de studiu în această

---

[566] Sessions R. *Op.cit.*, p. 16, 77.
[567] Idem, p. 24.

lucrare nu sînt manifestările exterioare ale muzicii – activităţile muzicale (ca forme de a face muzică): compunere, interpretare, audiere sau însăşi lucrarea (creaţia) muzicală ca produs material finit. Aceste aspecte au constituit deja obiecte de studiu în scrierile muzicologice şi psihologice. Pe noi ne interesează aspectul interior al problemei – nu activitatea muzicală, ci *actul* muzical, nu lucrarea, ci comunicare cu *muzica* lucrării. Or, formele de activitate muzicală au apărut relativ tîrziu în plan istoric – iniţial muzica se făcea nu de dragul formelor, ci pentru necesităţile interioare ale omului. La fel au stat lucrurile şi cu lucrarea muzicală. Omul cînta pentru sine, nu pentru a compune lucrări sau a evolua în scenă. Actul muzical a fost la origini nediferenţiat şi indivizibil. Încă Humboldt (dar şi alţii) considera că „finisarea" nu este caracteristică muzicii, definind esenţa ei ca „acţiune", nu ca „produs" („lucrare"). A. Bonaventura în acelaşi spirit afirma că opusul muzical poate fi „frumos şi util" („pulchurum et utile"), dar nu „finisat". La acestă idee revine avangardismul muzical de astăzi, care înlocuieşte noţiunea de „lucrare muzicală" prin cele de „formă deschisă", „eveniment sonor", „acţiune". Odată cu apariţia „formelor de activitate" şi a „lucrării" accentul în cercetarea muzicii se transpune, în mare parte, de pe interior pe exterior. Psihologia profundă a muzicii este interesată, însă, de actul trăirii muzicii, fie că această muzică constituie o frază muzicală, un fragment mai amplu din lucrare sau o întreagă sonată, operă. Profunzimea trăirii muzicii nu ţine în mod direct şi neapărat de mărimea lucrării (de timpul în care ea se desfăşoară). De aceea, sub aspect psihologic nu e posibil de făcut distincţie între un colind, de exemplu, şi o simfonie.

Termenul de „trăire" a intrat în limbajul filozofic spre mijlocul sec. al XIX-lea (prin cuvintele germane „Erlebnis" şi „erleben"), cu aplicaţie la teoria cunoaşterii.[568] Rădăcinile lui, însă, vin din sec. al. XIII-lea, avînd legături cu vocabularul mistic, mai exact, romantic-panteist. Noţiunea trimite la o *trăire nemijlocită*, care e evidentă, care se poate dispensa de orice analiză şi care este capabilă să prindă la direct realitatea vie. Termenul a fost preluat de gînditorii romantici, care se aflau în opoziţie cu limbajul raţionalist al epocii Luminilor. Cel care a clasicizat termenul a fost Wilhelm Dilthey, reprezentant al „filozofiei vieţii", autorul unei adevărate teorii a trăirii. În 1905 Dilthey

[568] Cf: Husserl E. *Meditaţii carteziene*, Bucureşti, Humanitas, p. 211-213 (notele făcute de A. Crăiuţu).

publică lucrarea *Das Erlebnis und die Dichtung* („Trăirea şi poezia“). Pentru Dilthey termenul desemnează un act în care ceea ce este trăit şi experimentat face corp comun cu actul propriu-zis. O primă definiţie a termenului „Erlebnis“ o dă W.T.Krugs în a treia ediţie (1838) a lucrării *Encyklopädiches Lexikon in bezug auf die neuste Literatur und Geschichte der Philosophie* („Lexiconul enciclopedic care se referă la literatura cea mai nouă şi istoria filosofiei“). Pentru E. Husserl „Erlebnis“ este în primul rînd un act al conştiinţei pure. Întrucît aceasta este prin definiţie intenţională, Erlebnis este o stare intenţională a conştiinţei, un act, o „experienţă“. Astfel, „experienţa“ („Erfabrung“) şi „trăirea“ („Erlebnis“) sînt legate direct între ele. Levinas şi Peifeer, traducătorii francezi ai *Meditaţiilor carteziene*, traduc „Erlebnis“ prin „état vecú“ (= „stare trăită“). P. Ricoeur a tradus „Erlebnis“ prin „vecú“. În glosarul său de termeni husserlieni întîlnim „le vecú, vivre, flux du vecú“. Atenţionăm asupra cuvîntului „flux“, care indică la temporalitate, de care este legată direct muzica. W. James a definit conştiinţa la fel ca „flux de trăire“.[569] Muzica, astfel, prin fluxul său pune stăpînire pe întreaga conştiinţă. E. Ansermet la fel aplică termenul de „vecú“ în definirea fenomenului de „trăire muzical“: „Muzica întotdeauna a fost pentru mine o stare trăită („vecú“).[570]

Dicţionarul explicativ al limbii române tratează „trăirea“ ca „proces sufletesc, experienţă interioară (trăite cu intensitate); „a trăi“ înseamnă „a simţi cu intensitate, a participa emotiv“. Evidenţiem termenul „intensitate“ = a intra în tensiune (interioară).

Unul din dicţionarele de psihologie[571] caracterizează noţiunea de „trăire“ ca „totalitatea evenimentelor înscrise în fluxul existenţei, aşa cum acestea sînt imediat percepute şi înregistrate de conştiinţa subiectivă. Imediatitatea, trăsătură neîndoielnic esenţială a experienţei trăite, înseamnă coincidenţa obiectului şi a conştiinţei, exclusă fiind orice construcţie conceptuală“.[572] Încărcătura afectivă este aici foarte importantă, ea avînd valoarea unul semnal. Termenul presupune

---

[569] Ey H. *Op. cit.*, p.54.

[570] Ansermet E. *Op. cit.* p. 23.

[571] De remarcat, că intrarea termenului de „trăire” este recentă în vocabularul ştiinţei psihologice, de aceea el poate fi întîlnit doar în ultimele dicţionare de psihologie.

[572] Doron Roland/Parot Françoise. *Dicţionar de Psihologie*. Bucureşti, Humanitas, 1999, p. 796.

opoziția față de o raționare conceptuală şi se referă la un cîmp de imediatețe fluid.[573]

Alt dicționar în materie dă următoarea interpretare noțiunii.[574] „Trăire“ – stări multiemoționale ale subiectului, prezente în conştiină şi subconştient, apărute pentru el ca fenomene-evenimente ale Eu-lui personal, ale vieții personale. Trăirea metabolizează psihicul, lumea interioară, duce la reevaluarea propriei ființe, a propriei existențe, a valorilor vieții.

Actul de trăire se produce, în esență, nu cu orientare spre exterior (lucruri, oameni), ci spre interior, deconectat de lumea exterioară (accent se face pe propriile stări, emoții, convingeri, motive, care se află în funcție de propria viziune asupra existenței, sensului ei). Obiectul trăirii e lumea esențelor spre deosebire de emoții-sentimente care se axează, ca regulă, pe fenomenele lumii manifestate. Dacă emoțiile-sentimentele sînt orientate spre exterior (spre lumea lucrurilor din afară), apoi trăirea este orientată, eminamente, spre profunzimile din interior. Trăirea se evidențiază prin *grade de intensitate*.

Trăsăturile nominalizate sînt caracteristice inclusiv trăirii muzicale. „Sensul muzical nu ține de conştiința clară. Acțiunea, prin intermediul căreia prindem în sunete muzica, ochii n-o văd, pentru că ea este însăşi viața mea sau, mai corect, maniera mea de a trăi fenomenul sonor. Scopul e atins, acțiunea a luat sfîrşit, dar conştiința care le-a dat sens a rămas cu taina sa, în umbra inconştientului. Revenind la obiect, prin reflecții retrospective nu găsesc nici urmă din experiența trăită“.[575] De aceea, fiecare reîntîlnire cu aceeaşi muzică este o nouă trăire. În muzică nu căutăm date, informații, demonstrații (care s-ar epuiza, mai devreme sau mai tîrziu), dar noi întîlniri-trăiri. Şi ea oferă acet lucru la nesfîrşit. Dacă muzica ar exista doar pentru „a lua cunoştință“, atunci demult muzica marilor clasici devenea exponat de muzeu.

Raționamentele pot fi supuse anumitor erori, de aceea opiniile intelectuale devin deseori motive pentru controverse. Trăirea-simțirea, însă, nu naşte controverse. (De aici, putem cînta în cor, dar nu putem vorbi în cor. La fel, omul cîntă de unul singur, dar nu vorbeşte de unul singur. Pentru că muzica nu este atît mijloc de comunicare, cît mijloc

[573] Idem, p. 797.
[574] *Современный словарь по психологии*. Автор-составитель В.В. Юрчук, Минск, 1998, с. 463-464.
[575] Ansermet E. *Op.cit.*, p. 116.

de trăire). O trăirea artistică sinceră nu poate fi falsă. De aceea, mesajul lucrării poate fi prins şi înțeles adecvat doar fiind trăit. „A înțelege arta cîntului înseamnă a cuceri o nouă capacitate de percepție ce duce la a trăi viața în mod diferit, la a trăi esențialul din lăuntrul nostru”, scrie cîntăreața Gabriela Cegolea.[576]

Atunci cînd unii compozitori (Enescu, Wagner, dar şi alții) identifică muzica cu iubirea, au în vedere, probabil, acest aspect – similitudinea trăirii adevărate şi profunde în ambele cazuri. P. Florensky accepta importanța intensității interioare a experienței iubirii pentru actul de creație. Pentru că în iubire trăirea îşi află expresia sa supremă, atinge forma culminațională.[577] Acesta este unul din punctele comune ale muzicii şi iubirii alături de altele – identificarea/contopirea interioară cu obiectul, dăruirea totală, actualizarea şi valorificarea calităților supreme ale Eu-lui. E imposibil a învăța să înțelegi şi să iubeşti muzica fără a învăța s-o trăieşti. Or, e imposibil să cunoşti iubirea în afara stării de iubire. Dacă alte arte (teatrul, literatura, pictura) prilejuiesc co-trăirea – alăturarea la trăirea personajelor, atunci muzica e trăire a sinelui la direct, fără intermediari. În muzică subiectul se identifică cu obiectul. Fiind trăire-simțire, actul muzical este *ființare-împlinire*. Trăirea, ca proprietate a *Eului*, intră în structura conştiinței, alcătuind nucleul ei. Trăirea este absolutul experienței. Prin trăire se produce sesizarea globală a sensului existenței.[578]

A trăi muzica înseamnă a te afla sub imperiul legilor ei supreme. De îndată ce răsună o muzică simțim cum interiorul nostru se schimbă, luînd altă tonalitate. Spiritul se deschide Armoniei.

576 Cegolea Gabriela. *Vox mentis*, Bucureşti, 1995, p. 36.
577 Cf: *Бессознательное*….c. 75.
578 Ey H. *Op. cit.*, p. 47, 33, 50.

Capitolul IV. POST-PSIHOLOGIE MUZICALĂ

4.1.PRELUDIU LA O META(TRANS)PSIHOLOGIE MUZICALĂ

„Muzica ne este dată pentru a vedea invizibilul şi a auzi inaudibilul.”
(George Bălan)

Specificul abordării subiectului lucrării şi logica expunerii cer, inevitabil, încheierea ei cu un mic capitol de natură post-psihologică. Pentru că, iată, muzica a intrat în lumea noastră psihologică, a pus-o în acţiune afectivă multiplă, la diferite nivele, sub diferite forme. Or, aceasta şi este, în general, raţiunea comunicării omului cu fenomenul muzicii – de a-i produce acestuia emoţii-sentimente, plăcere auditivă, de a-i descoperi originale mişcări interioare. Majoritatea din noi anume aşa îşi construieşte (fie conştient, fie inconştient) relaţia cu muzica. Dar, după cum s-a făcut văzut foarte frecvent pe parcursul lucrării, calea muzicii spre profunzimile universului nostru interior nu opreşte aici. Ea înaintează mai departe, *transcende psihologicul* pentru a intra în ceea ce se numeşte suprapsihologic. Cunoaşterea adevărată a muzicii, scrie G.Bălan, începe o dată ce ne-am ridicat deasupra valurilor psihismului. Combustia emoţională trebuie să fie doar impulsul care ne conduce spre inima ei. A ne identifica cu gîndirea muzicală nu înseamnă a deveni insensibili la magia sunetelor, ci a trăi această magie la alt nivel. Rolul muzicii este să-l propulseze pe om în spaţii aflate *dincolo* de „meteorologia” psihică.[579] În caz contrar, ea devine fenomen ordinar al vieţii. Or, am văzut că ea este mai mult decît atît – este însăşi „esenţa lumii” (vorba gînditorilor din toate timpurile), atît a celei dinafara noastră, cît şi, în special, din interiorul nostru.

Raţiunea capitolului este de a scoate în evidenţă unele caracterisctici ale acestei comunicări metapsihologice cu acest fenomen ce ne transcende fiinţa. Pentru a nu inventa nimic sau a nu vorbi speculativ, precum şi pentru a obţine o „credibilitate ştiinţifică” din partea cititorului, am construit materia pe autori, care anume astfel înţeleg şi percep (*simt!*) muzica, scrierile lor venind aici ca mărturie şi

[579] Bălan G. Cum să ascultăm muzica, Bucureşti, 1998, p. 123.

argument. Tratarea dată de ei muzicii în raport cu interiorul uman se ridică deasupra stratului psihologic de suprafață pe care a reuşit să-l exploreze pînă acum ştiința psihologică. Răspunsuri strict „ştiințifice" la ceea ce se întîmplă în profunzimile încă nesondate ale *Eului* sub aspectul acțiunii muzicii deocamdată nu sînt, dar un cercetător consecvent va încerca măcar să atingă această problemă (chiar dacă ea ar ieşi puțin, ar părea, din cadrul obiectului de cercetare). În caz contrar, calea parcursă i se va arăta neîntregită. Doar întrezărirea a ceea ce poate urma mai departe îl va satisface pentru moment, oferindu-i o clipă de răgaz şi o satisfacție morală înaintea unor noi căutări.

4.2. MUZICA – FILOZOFIE TRĂITĂ

„Cu fiecare ascultare a muzicii îmi pare că
devin mai filozof, un mai bun filozof
decît cel care mă credeam."
(Friedrich Nietzsche)

Muzica şi filozofia se află în două tipuri de relații: 1) Legătura muzicii cu ştiința filozofică (similar cu legătura istoriei cu filozofia, a limbii cu filozofia etc.); 2) Însăşi muzica este o filozofie, adică o modalitate de a pune întrebări şi oferi răspunsuri asupra vieții-existenței (ea e considerată chiar „o filozofie mai superioară decît filozofia" – Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche, Cioran ş.a.). Conform obiectului nostru de studiu, ne interesează aspectul doi al problemei.

Aşadar, ce fel de filozofie este muzica? Dacă filozofia ştiințifică, savantă este o filozofie „gîndită" (este sistem, concept, raționament mintal), atunci muzica este o filozofie „vie, „trăită". Adevărurile vieții aici nu apar doar ca operații abstracte ale minții, dar „se simt", trec prin spațiul activ al Eu-lui, sînt tratate ca *experiență interioară personală.* Or, există o diferență substanțială între aceste două feluri de a filozofa. A gîndi idei şi a trăi idei sînt lucruri diferite. Filozofia tinde să cunoască adevărul, muzica – să-l trăiască.

Pentru a exemplifica subiectul în discuție, am ales cazul Cioran (cu toate că s-ar putea face referință la un şir întreg de gînditori, care tratau muzica ca trăire-înțelegere adevărată, profundă şi directă a existenței). Or, pentru Cioran muzica a fost în exclusivitate o filozofie vie. Muzica, consideră filozoful, „e singura artă care conferă un sens

cuvîntului absolut; e absolutul trăit".[580] De n-ar exista imperialismul conceptului, muzica ar fi ținut loc de filozofie adevărată, ca paradis al existențelor inexprimabile. În muzică vidul se converteşte în plenitudine, toate stările sufleteşti se transformă în trăire muzicală şi capătă caractere noi. Să învățăm a trăi lucrurile de deasupra lor, să trăim prin transcendență, zice Cioran. Or, acest lucru ni-l oferă din plin muzica. „Voința mea cea mare, mărturiseşte filozoful, voința mea persistentă, intimă…ar fi să nu mă reîntorc niciodată din stările muzicale, să trăiesc exaltat, vrăjit şi înnebunit într-o beție de melodii… să fiu eu însumi o muzică de sfere, o explozie de vibrații, un cîntec cosmic, o înălțare în spirale de rezonanțe".[581] „Extazul muzical este o revenire la identitate, la originar, la rădăcinile primare ale existenței".[582] Numai fericirile muzicale, continuă gînditorul, i-au dat senzația de nemurire. „Cînd toată existența devine muzică şi toată ființa ta un tremur, iată unde încetează regretele!".[583] „Numai prin auz lucrurile nebănuite devin clare în suflet".[584] Fără patimile muzicii, ce-am face oare cu simțirea caligrafică a filozofilor?, întreabă Cioran. Muzica adevărată ne face să palpăm timpul, pentru că ea e mijlocul prin care ne vorbeşte timpul. Numai muzica ne face să pricepem cum eternitatea poate evolua. Infinitul, un nonsens pentru filozofie, e realitatea, esența însăşi a muzicii. Ce vezi, ridică la rangul de vedenie, ce auzi, la nivelul muzicii, ne îndeamnă filozoful. „Aş vrea ca-n om viața să curgă pură ca muzica lui Mozart".[585]

4.3.MUZICA ŞI LUMEA SUPRASENSIBILĂ

Muzica este un mijloc de explorare nu numai a psihologicului nostru, dar şi a zonelor suprasensibile.[586] Deoarece fiecare din centrele

---

[580] *Cioran şi muzica*, Bucureşti, 1996, p. 14. (Materia expusă în continuare în acest subcapitol se întemeiază pe sursa în cauză).

[581] P. 31.

[582] P. 31.

[583] P. 61.

[584] P. 63.

[585] P. 65.

[586] În calitate de argument în tratarea acestiu subiect ne vom referi, în special, la lucrarea: *Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург, 1993, capitolul „Poezia mantrelor" (cu toate că pot fi făcute referințe şi la alte studii de acest gen, de exemplu: Dan Scurtulescu, Felicia Scurtulescu. *Calea transcendentală a muzicii*, Bucureşti, 2000. Dewhurst-Maddock O. *Terapia prin*

energetice ale ființei sînt legate de un anumit plan al conştiinței, prin repetarea specifică a anumitor sunete are loc intrarea în planul respectiv al conştiinței.

Prin anumite combinații de sunete se poate intra în contact cu diverse nivele ale conştiinței, de la cele inferioare la cele superioare. Sonoritățile care realizează ascenderea la planurile superioare sînt muzica, poezia şi mantrele Vedelor şi Upanishadelor, consideră orientalii. Un gen de „mantră" creştină, am adăuga noi, este rugăciunea, rostirea psalmilor, prin intermediul cărora persoana dobîndeşte o stare specifică a conştiinței. Muzica şi poezia, care nu sînt altceva decît procese inconştiente de operare cu vibrațiile superioare, pot deveni mijloace puternice de deschidere a conştiinței.

Cei care sînt capabili să intre în comunicare cu planurile superioare – dar prin aceştea se numără muzicienii, poeții, pictorii – înainte şi dincolo de ideile pe care doresc să le exprime, *aud* mai întîi ceva, zice Satprem. Anumite vibrații, ritmuri pun stăpînire pe întreaga ființă ca apoi, pe măsura coborîrii în zona mentalului, să capete formă de muzică, versuri, culori. Dar cuvîntul sau ideea, muzica sau culoarea sînt doar consecință, ele doar dau formă vibrației primare. Există o pre-cunoaştere care ştie şi vede înaintea conştiinței şi-şi trimite impulsul spre aceasta. Şi dacă poetul, compozitorul şlefuiesc permanent lucrarea, ei o fac nu pentru a perfecționa forma sau a găsi o expresie cît mai perfectă, ci pentru a prinde cît mai exact această vibrație. Iar dacă acest lucru nu se întîmplă, dispare toată vraja operei. „Dacă măcar o singură dată, fie pe cîteva minute, vom fi auzit această Muzică, care cîntă acolo sus, nouă ni se va deschide ceea ce auzeau Beethoven şi Bach", continuă Satprem.[587]

Subconştientul, inconştientul sînt zone instinctuale, „biologice". Dar există supraconştientul, care este „dumnezeiesc", spiritual. Psihologia modernă a ajuns să înțeleagă importanța inconştientului, scrie Satprem. Însă psihologii au văzut doar o parte a tabloului – subconştientul, şi n-au văzut cealaltă parte, supraconştientul. Psihologia de vîrf, adică psihologia supraconştientului, îşi aşteaptă ora. Psihologii moderni (Freud ş.a.) privesc de jos în sus, explicînd lumina prin întuneric. Muzica coboară în conştiința noastră de sus, de pe planul superior, ea nu vine de jos,

sunete, Bucureşti, 1998, Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*, Москва, 1998 ş.a.)

[587] Сатпрем. *Op. cit.*, p. 205.

din zona „umbrelor”. De aceea, prin ea obţinem acces la planurile superioare ale conştiinţei.

Muzica introduce şi consolidează în corp vibraţiile supramentale. Ea ne creează posibilitatea de a trăi în zonele superioare fără a ne izola, totodată, de viaţa obişnuită. Muzica ne permite să intrăm în supremele ritmuri psihologice, ritmuri care ies în afara scurtei pulsaţii de viaţă ordinară. Misiunea noastră este de a nu crea obstacole în calea fluxurilor de sus, dar a le permite să străpungă întreaga fiinţă, care se va impregna de o neordinară energie, forţă. Aceasta e forţa Spiritului. E necesar de a descoperi şi a învăţa să trăim în noi această forţă. Luminînd iniţial stratul superior al fiinţei, ea coboară din nivel în nivel calm, pe neobservate, dar irezistibil ca să cuprindă întregul, aducînd armonie si instalînd în noi un nou ritm. Aceasta este o ieşire într-o nouă zonă a cunoaşterii, a vieţuirii. Dacă vom insista să apelăm la „obiectivism” ca la unicul criteriu al adevărului, toată această lume poate să ne scape. „Desigur, de existenţa beefsteak-ului te poţi convinge uşor şi reiese că beefteak-ul e mai obiectiv decît bucuria din ultimele cvartete ale lui Beethoven”.[588] Dar aceasta sărăceşte lumea şi nicicum nu duce la descoperirea marile comori ale omenirii.

Autorii lucrării *Calea transcendentală a muzicii* afirmă cu certitudine că elementul central şi substratul semnificării actului de trăire muzicală este revelarea Sinelui.[589] Sinele, ca formă subtilă şi mişcare, este cel mai aproape ca esenţă de energia universală nemanifestată (pentru că el este frecvenţă a vibraţiilor energetice, după teoria super-corzilor). De aceea, „muzica îndeplineşte exemplar rolul de a favoriza depăşirea pragului, deschizînd minţii calea spre supraconştienţă şi spre Sine.”[590] După autori, fenomenul muzical la un pol e sunet şi reacţie organică (de la nivelul molecular la cel psihic), iar la celălalt pol e intuiţie a Sinelui. Actul de trăire muzicală cuprinde Eul, dar şi Sinele ca două polarităţi de natură comună şi de esenţă distinctă într-o unitate procesuală, cinetică. „Aceeaşi natură complexă a actului de trăire muzicală impulsionează şi permite crearea unui model al Conştienţei, adică îi relevă intelectului pur o cale spre Sinele de care şi fiinţa muzicii aparţine”.[591] Autorii concluzionează că e greşit

[588] Idem, p. 51

[589] Scurtulescu D., Scurtulescu F. *Op. cit.*, p. 6, 68.

[590] Idem, p. 87.

[591] Idem, p. 106.

formulată ipoteza influenţei muzicii asupra conştiinţei ca scop în sine şi ca finalitate. Aceasta e doar o primă fază, numită „apelul la sentimente”. A doua fază pune în mişcare intelectul care precizează intenţionalitatea conştiinţei. Şi doar a treia fază, revelarea Sinelui, este cea superioară. Ea este cheia înţelegerii modului în care muzica îşi exercită puterea asupra fiinţării noastre. Aceste trei trepte succesive ale acţiunii muzicii constituie, după autorii citaţi, dialectica actului de trăire muzicală. Revelarea Sinelui prin muzică implică o îndepărtare de psihic, de personalitatea empirică. Liber de povara sentimentelor, suprimîndu-le, Sinele lărgeşte cunoaşterea. Dacă muzica operează cu sentimente la o primă etapă, apoi ulterior ea generează conştiinţa care depăşeşte zona sentimentelor, oferă modelul desprinderii de ele, adică de ceea ce ne leagă într-un mod strîmt, fatal de viaţa obişnuită. În actul muzical ascultătorul simte că puterea sentimentelor e prea săracă pentru a justifica starea neobişnuită în care l-a transpus muzica. Fără să ştie, începe să caute altceva. În rezultat, se instaurează o stare globală a conştiinţei, care deschide un nou orizont înţelegerii.[592] A înţelegerii obiective, dar şi subiective, am adăuga noi – a cunoaşterii de sine. Pentru Berdiaev, subiectivitatea e adevărata obiectivitate.

4.4. MUZICA – CUNOAŞTERE SUPREMĂ: CUNOAŞTERE DE SINE

„Cei ce posedă ştiinţa ştiu „ce”, dar nu ştiu „de ce”;
cei ce posedă arta ştiu „de ce”, adică cunosc cauza.”
(Aristotel)

„Arta, şi în special nuzica,
este superioară ştiinţei
în actul de surprindere şi de
dezvăluire a esenţei realităţii.”
(Martin Heidegger)

„Scopul artei este să dea o cunoştinţă completă despre lume. În creaţiile artistice natura şi omul ne apar într-o realitate mai adîncă decît ne apar în ştiinţe. Arta ne ajută să pătrundem în eternul omenesc pe o cale mai directă, decum pătrundem prin mijlocirea ştiinţei. Lumea eternelor realităţi este lumea formelor artistice”.[593] Acest leitmotiv,

[592] Idem, p. 134.
[593] Rădulescu-Motru Constantin. *Elemente de metafizică*, Iaşi, 1997, p. 18.

enunţat încă de C. Rădulescu-Motru, este întîlnit astăzi tot mai frecvent în studiile filozofice şi estetice, devenind parcă, odată cu trecerea timpului, tot mai adevărat.

Problema cunoaşterii umane se desfăşoară sub două aspecte: 1) cunoaşterea lumii; 2) cunoaşterea de sine. Primul tip de cunoaşterea include cunoaşterea ca atare – a lumii, existenţei, vieţii, chiar a omului ca fenomen al lumii. Al doilea tip e o cunoaştere specifică – ce sînt eu? ce pot eu? ce trebuie să fac ca să-mi valorific eu-l, să-mi realizez adecvat darul suprem – viaţa din mine? Problema cunoaşterii se considera tradiţional ca fiind problema filozofiei. Însă odată cu afirmarea psihologiei ca ştiinţă cu drepturi egale între alte ştiinţe obiective această cunoaştere a eu-lui personal devine şi problema ei. Acest lucru l-a afirmat la fel C. Rădulescu-Motru, încă la începutul sec. al XX-lea, cînd ştiinţa psihologică nu atinsese realizările de azi. Psihologul susţinea că anume psihologia este ştiinţa care poate să dea acea „cunoaştere de sine” pe care filozofia o postulează.[594]

Problema cunoaşterii, în general, nu numai că este o problemă destul de complicată, ea este destul de delicată. Pentru că există cunoaştere directă, pozitivistă – şi se consideră că anume ea este cea adevărată, obiectivă. Şi există cunoaştere indirectă, „ascunsă”. Gîndirea modernă descoperă o insuficienţă a cunoaşterii bazate doar pe cele două forme determinate de gnoseologia occidentală – cunoaşterea senzitivă şi cunoaşterea raţională (şi care derivă din cele două sisteme de semnalizare). Astăzi este formulată opinia despre trei, dar, mai larg, despre o pluralitate de forme de cunoaştere a existenţei şi, respectiv, o pluralitate de sisteme de semnalizare care funcţionează, posibil, nu numai prin intermediul organelor de simţ, al creierului, dar şi al altor organe (inimă ş.a.) – pînă la urmă, a fiinţei umane în totalitate sa.[595] Prin aceasta ştiinţa modernă ajunge la necesitatea tratării problemei cunoaşterii inclusiv în stil oriental: omul cunoaşte lucrurile prin diversele centre energetice ale corpului-organismului său, precum şi prin diferite tipuri de conştiinţă.

Fără îndoială, omul cunoaşte lumea printr-o totalitate de capacităţi cognitive. Dar, pe lîngă aceasta, el de fiecare dată (cu un grad mai mic sau mai mare de claritate) simte prezenţa a ceva ce se

---

[594] Idem, p. 75.

[595] Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p.327.

găseşte în afara acestor instrumente de cunoaştere.[596] Orice senzaţie trezeşte reflexe aflate nu numai pe un singur plan, acela al fiinţării clare, dar provoacă o ascunsă trăire a încă ceva, a unei realităţi de altă natură. Acest tip de cunoaştere se proiectează în conştiinţă sub forma unei satisfacţii interioare indescriptibile, sub forma atingerii unei miraculoase şi tainice armonii. Şi în aceste clipe omul înţelege că toate formele de cunoaştere exterioară dată în simţuri la direct sînt doar nişte mijloace pentru realizarea unei alte cunoaşteri, superioare.[597].

Există fenomene (şi sensuri) care pot fi prinse doar prin simţuri şi trăiri specifice. Aşa ar fi, de exemplu, trăirea sacrului, care nu poate fi conceptualizat, raţionalizat, explicat, ci poate fi doar simţit. Astfel de trăiri specifice şi astfel de sensuri pot fi atinse şi prin/în muzică. Muzica este şi ea o „religans" (re-legătură), pentru că restabileşte relaţia noastră cu Absolutul. Prin cunoscuta definiţie dată muzicii ca „exerciţiu aritmetic al sufletului pe care-l face fără ca să ştie" – Leibniz subliniază caracterul iraţional al muzicii, arătînd că percerţia ei contribuie la o cunoaştere aparte, tainică. E „cunoaşterea inimii" („raison du coeur") cu logica sa specifică, de care zicea încă B. Pascal. Cunoaşterea prin muzică prilejuieşte o cunoaştere distinctă – cunoaşterea prin „intrarea" în obiectul cunoaşterii, prin identificarea-contopirea cu el.

În actul psihologic numit „stare de muzică", în interiorul uman se desfăşoară şi se valorifică procese psihice dintre cele mai ascunse, care în alte situaţii psihologice nu se pot desfăşura. „Muzica se îndepărtează şi se eliberează de afectivitatea comună", sublinia H. Delacroix.[598] În cîntul spontan muzica nu se prezintă ca o operă de artă, „ci ca o supranatură, ca o stare divină, ca o existenţă supraumană, liberă de divizarea în „fizic" şi „psihic", în „interior" şi „exterior".[599] Muzica, astfel, nu este doar fenomen artistic şi estetic, ci *metaartistic* şi *metaestetic*; ea iese, hotărît, în afara acestor feluri de a o trata şi percepe.

N. Crainic, în reflecţiile sale despre muzică, în calitate de ascultător de rînd scrie: „Aceasta este menira marei arte: să descopere dimensiunile cereşti ale omului. O audiţie wagneriană mă ridică mai

---

596 Drăgănescu M. *Tensiunea filozofică şi sentimentul cosmic*. Bucureşti, 1991.
597 Шмаков В. *Op. cit.*, p. 25-26.
598 Cf: Iorgulescu A.*Op. cit.*, p. 39.
599 Эйгес К. *Op. cit.*, p.42.

presus de mine însumi”.[600] „Arta ne conduce dincolo de noi înşine. Arta îl conduce pe om de mînă prin cuvînt, prin muzică, chiar la sursa misterului”, afirmă E. Ionesco.[601] Ea face aceasta „pentru a ne restitui nouă înşine, a ne scoate din noi înşine, a ne pune faţă în faţă cu noi înşine.”[602]

Presupune, oare, trăirea interioară, orientată cu predilecţie spre profunzimile *Eului*, o izolare de viaţa obişnuită? Dimpotrivă. Prin descoperirea şi valorificarea potenţelor *Eului* ea conduce spre o implicare mai superioară în lumea reală, spre o vieţuire mai adecvată. Muzica ne conduce direct la descoperirea şi afirmarea *individualului* din noi, a fiinţei noastre ca *valoare irepetabilă*, la descoperirea şi realizarea a ceea ce este *superior* în fiecare din noi. „Conştiinţa noastră e înstrăinată de ea însăşi şi împotmolită într-un strat marginal al sufletului: stratul îndoielilor, impulsurilor obscure, neliniştilor exasperate. Da, şi acestea fac parte din natura umană, dar am comite o eroare tragică crezînd că ele ar reprezenta substratul nostru cel mai intim şi că suntem în mod fatal predestinaţi să ne ducem existenţa sub teroarea lor, scrie G. Bălan. Adîncul adîncurilor din om – acela la care n-au ajuns psihanaliştii moderni, dar în care vechii maeştri ai muzicii ancorează demult – este nu întuneric, ci lumină, nu zbucium, ci pace, nu conflict, ci iubire. Lumină, pace, iubire – aceasta este esenţa intimă a omului”, încheie gînditorul.[603] Şi a muzicii, am adăuga noi.

Aceste reflecţii răzleţe sînt suficiente, credem, pentru a demonstra capacitatea muzicii de a constitui un mijloc dintre cele mai eficiente în realizarea cunoaşterii supreme care este *cunoaşterea de sine*. Cunoaşterea muzicii, coborîrea în zona sensurilor ei profunde nu este posibilă fără coborîrea în înteriorul propriu, realizînd, prin aceasta, cunoaşterea, valorificarea şi edificarea lui.

4.5. CALEA TRANSPSIHICĂ A MUZICII

După cum am demonstrat pe parcursul întregii lucrări, muzica pune stăpînire *totală* pe fiinţa umană – de la nivelul microcelular, al simţirii-gîndirii „cuantice”, microvibratorii, la cel al realizării unei

[600] Crainic Nichifor. *Zile albe, zile negre. Memorii*, Bucureşti, 1991, p. 164.
[601] Ionesco Eugene. *Sub semnul întrebării*. Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 58.
[602] Idem, p.59.
[603] Bălan George. *Răspunsurile muzicii*. Bucureşti, 1999, p. 8.

comunicări specific-sonore cu alte planuri ale existenței. Dacă relația obişnuită cu muzica se produce la nivel de emoții-sentimente, adică în cadrul „psihologicului”, apoi la gradul superior de comunicare ea ne scoate din psihologic. Şi dacă nivelul „de început” al intrării muzicii în interiorul nostru este de natură fiziologică, iar cel de „ieşire” – suprapsihologică, putem vorbi de *calea transpihică a muzicii*. Ea transcende ființa noastră psihică la ambele capete. Aceasta este *calea ei regală*.

BIBLIOGRAFIE

1. Adler Alfred. *Sensul vieţii*. Bucureşti, IRI, 1995
2. Ansermet Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vol., Neuchâtel (Suisse), 1961
3. Arnheim Rudolf. *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator*. Bucureşti, Meridiane, 1979
4. Аллахвердов В.М. *Психология искусства*. Санкт-Петербург, Издательство ДНК, 2001
5. Асафьев Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, Музыка, 1971
6. Athanasiu Andrei. *Elemente de psihologie medicală*. Ed. Medicală, Bucureşti, 1983
7. Athanasiu Andrei. *Medicină şi muzică*. Bucureşti, Ed. Medicală, 1986
8. Bagdasar Nicolae. *Teoria cunoştinţei*, Iaşi, Univers enciclopedic, 1995
9. Bălan George. *Cum să ascultăm muzica*. Bucureşti, Humanitas, 1998
10. Bălan George. *Qu'exprime la musique?* Sankt Peter (Germania), Musicosophia, 1987
11. Bălan George. *Misterul Bach*. Bucureşti, Ed. Florile dalbe, 1997
12. Bălan George. *Răspunsurile muzicii*. Bucureşti, Univers, 1999
13. Bălan Th. *Scoarţa cerebrală şi muzica*. In: *Studii de muzicologie*, vol. IX, Bucureşti, 1973, p. 269-292
14. Beaufils Marcel. *Musique du son, musique du verbe*. Paris, 1954
15. Bârlogeanu Lavinia. *Psihopedagogia artei*. Iaşi, Polirom, 2001
16. Bejat M. *Ce este talentul?* Bucureşti, 1967
17. Bentoiu Pavel, *Gândirea muzicală*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975
18. Bergson Henri. *Eseu despre datele imediate ale conştiinţei*, Iaşi, Antet, 1999
19. Bergson Henri. *Gîndirea şi mişcarea*. Iaşi, Polirom, 1995
20. Bergson Henri. *Evoluţia creatoare*. Iaşi, Institutul European, 1998
21. Бершадская Татьяна. *Лекции по гармонии*. Ленинград, Музыка, 1985
22. *Бессознательное. Многообразие видения*. Новочеркасск, Сагуна, 1994
23. Biberi Ion. *Funcţiunile creatoare ale subconştientului*. Bucureşti, Fundaţia Carol II, 1938
24. Binet Alfred. *Sufletul şi corpul*. Bucureşti, IRI, 1996
25. Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*. Москва, Музыка, 1974
26. Бочкарёв Л. *Психология музыкальной деятельности*, Москва, ИП РАН, 1997
27. Breton Le David. *Despre tăcere*. Bucureşti, All Educational, 2001
28. Caïn Anne, Caïn Jaque. *Freud şi muzica*. Bucureşti, Ed. Trei, 1997

29. Capra Fritjof. *Taofizica*. Bucureşti, Ed. Tehnică, 1995
30. Cegolea Gabriela. *Vox mentis*. Bucureşti, Ed. Europa Nova & Ed. Armonia, 1995
31. Cezar Corneliu. *Introducere în sonologie. Acţiunea undelor sonore asupra nivelelor fizico-chimic, biologic şi psihologic*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1984
32. *Cioran şi muzica*. Bucureşti, Humanitas, 1996
33. Ciurea Rodica. *Lecţii de Psihologia muzicii*. Cluj, Conservatorul „Gheorghe Dima", 1978
34. Cozma Carmen. *Meloeticul. Eseu semiotic asupra valorilor morale ale creaţiei artistice muzicale*. Iaşi, Junimea, 1996
35. Cuclin Dimitrie. *Tratat de estetică muzicală*. Bucureşti, Tiparul „Oltenia", 1933
36. Cuvelier André. *La musique et l'homme ou Relativité de la chose musicale*. Paris, 1949
37. Daniélou Alain. *Sémantique musicale. Essai de psychophisiologie auditive*. Paris, 1976
38. Delacroix Henri. *Psihologia artei*. Bucureşti, Meridiane, 1983
39. De Chardin Pierre Teilhard. *Scrisori inedite*. Iaşi, Pilorom, 2001
40. Dewhurst-Maddock Olivea. *Terapia prin sunete*. Bucureşti, Teora, 1998
41. *Dicţionar de Teosofie – Esoterism – Metafizică – Orientalism -Masonerie*, Bucureşti, Ed. Herald, 1996
42. *Dicţionar Enciclopedic de Psihologie*. Coord. Ursula Şchiopu, Bucureşti, Ed. Babel, 1997
43. Doron Roland / Parot Françoise. *Dicţionar de Psihologie*. Bucureşti, Humanitas, 1999
44. Dragomirescu Mihai. *Ritm şi culoare*. Timişoara, Facla, 1990
45. Drăgănescu Mihai. *Tensiunea filosofică şi sentimentul cosmic*. Bucureşti, Editura Academiei, 1991
46. Дубров А.П. *Музыка и растения*. Москва, Знание, 1990
47. Dufrenne Markel. *Fenomenologia experienţei estetice*. 2 vol., Bucureşti, Meridiane, 1976
48. Ержемский Георгий. *Психология дирижирования*. Москва, Музыка, 1988
49. Ey Henri. *Conştiinţa*. Ediţia a II-a. Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1998
50. Filimon Liviu. *Psihologie filosofică. Despre psihic*. Bacău, Ed. Didactică şi Ştiinţifică, 1993
51. Focillon Henri. *Viaţa formelor*. Bucureşti, Meridiane, 1995
52. Fordham Frieda. *Introducere în psihologia lui C.G. Jung*. Bucureşti, IRI, 1998
53. Frăteanu Vasile. *Eseu asupra subiectivităţii*. Cluj-Napoca, Casa cărţii de ştiinţă, 1994

54. Frances Robert. *La perception de la musique*. Paris, Librairie philosophique I. Vrin, 1972
55. Frances Robert. *Psichologie de l'esthetique*. Paris, P.U.F., 1968
56. Freud Sigmund. *Psihanaliză şi artă*. Bucureşti, Ed. Trei, 1996
57. Freud Sigmund. *Psihologia inconştientului*. Bucureşti, Ed. Trei, 2000
58. Gagim Ion. *Auzim noi oare muzica?* In: Rev. *Clipa*, nr. 582, Los Angeles, SUA, 2003, p. 43-45
59. Gagim Ion. *Dimensiunea metapsihologică a muzicii*. În: *Analele ştiinţifice ale Institutului de Ştiinţe Europene „Ştefan Lupaşcu"*, Iaşi, 2001, vol. I, p. 365-372
60. Gagim Ion. *Dimensiuni psihologice ale gîndirii muzicale*. In: *Universitatea A. Russo – 50: realizări şi deschideri ştiinţifice*, Conferinţă ştiinţifică jubiliară, Bălţi, 1995
61. Gagim Ion. *Educaţia muzicală: exigenţele unei noi viziuni*. In: *Analele ştiinţifice* ale Universităţii „A.I. Cuza", Secţia Psihologie-Pedagogie, tomul I-II, Iaşi,1997-1998, p199-207
62. Gagim Ion. *Muzică şi Existenţă*. În: Rev. *Cronica*, nr. 5, Iaşi, 2001
63. Gagim Ion. *Fiziologie şi muzică*. In: Rev. *Cronica*, nr.12, Iaşi, 2002
64. Gagim Ion. *Omul în faţa muzicii*. Bălţi, Presa Universitară Bălţeană, 2000
65. Gagim Ion. *Ştiinţa şi arta educaţiei muzicale*. Chişinău, ARC, 1996
66. Gagim Ion, Şleahtiţchi Mihai. *Dicţionar de Pedagogie muzicală* (rus-român). Chişinău, Ed. „Ştiinţa", 1994
67. Гажим Ион. *Вузовский workshop «Искусство слушания музыки»*. In: *Методолого-методическая подготовка учителя музыки*. Москва, МПГУ, 2002, с. 29-35
68. Giuleanu Victor. *Tratat de Teoria muzicii*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986
69. Goleman Gabriel. *Inteligenţa emoţională*. Bucureşti, Ed. Curtea veche, 2001
70. Гримак Леонид. *Резервы человеческой психики*. Москва, 1989
71. Groeben Norbert. *Psihologia literaturii*. Bucureşti, Ed. Univers, 1978
72. Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*. Москва, Сфера, 1998
73. Heidegger Martin. *Originea operei de artă*. Bucureşti, Univers, 1982
74. Христов Димитр. *Теоретические основы мелодики*. Москва, Музыка, 1980
75. Huyghe Rene. *Puterea imaginii*. Bucureşti, 1971
76. Ionescu Constantin A. *Istoria psihologiei muzicale*. Bucureşti, Ed. Muzicală, vol. I, 1982
77. Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical: Materie şi metaforă*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1988
78. Крупник Е.П. *Психологическое воздействие искусства на личность*. Москва, 1999

79. Иванченко Г. *Психология восприятия музыки. Подходы, проблемы, перспективы*. Москва, Смысл, 2001
80. Lipps Theodor. *Estetica: Psihologia frumosului şi a artei*. vol.I-IV, Bucureşti, Meridiane, 1987
81. Лосев Алексей. *Музыка как предмет логики*. In: Лосев А.Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 195-392
82. Lupaşcu Ştefan. *Logica dinamică a contradictoriului*. Bucureşti, Ed. Politică, 1982
83. Lupaşcu Ştefan. *Omul şi cele trei etici ale sale*. Iaşi, 1999
84. Marian Marin. *Chipul geniului*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1991
85. Медушевский Вячеслав. *Интонационная форма музыки*. Москва, Композитор, 1993
86. Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard. N.R.F., 1971
87. Moretta Angelo. *Cuvântul şi tăcerea*. Bucureşti, Ed. Tehnică, 1994
88. Назайкинский Евгений. *Логика музыкальной композиции*. Москва, Музыка, 1982
89. Назайкинский Евгений. *О психологии музыкального восприятия*. Москва, Музыка, 1972
90. Nemescu Octavian. *Capacităţile semantice ale muzicii*. Bucureşti, Ed. Muzicală, 1983
91. Nicolescu Basarab. *Transdisciplinaritatea*, Iaşi, Polirom, 1999
92.Ноймар Антон. *Музыка и медицина*. In: Ноймар А. *Музыканты и медицина*. Ростов-на-Дону, Феникс, 1997
93. Odobleja Ştefan. *Psihologia consonantistă*. Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
94. *Omul. Natură şi cultură, conştiinţa, limbajul şi arta digresiunii*, Bucureşti, Antet, 1999
95. Орлова Е. *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*. Москва, Музыка, 1984
96. Parot Françoise, Richelle Marc. Introducere în psihologie: Istoric şi metode. Bucureşti, Humanitas, 1995
97. Петрушин Валентин. *Музыкальная психология*. Москва, 1995
98. Popoviciu Liviu, Foişoreanu Voica. *Visul: de la medicină la psihanaliză, cultură, filosofie*. Cluj, 1996
99. Radu Ion ş.a. *Introducere în psihologia contemporană*. Cluj, 1991
100. Rădulescu Corina. *De la trăire la expresie: sinergie şi dehiscenţă în receptarea muzicii*. Bucureşti, Paideia, 2002
101. Rădulescu Mihai. *Shakespeare – un psiholog modern*. Bucureşti, Albatros, 1979
102. Rădulescu-Motru Constantin. *Puterea sufletească*. Iaşi, Ed. Moldova, 1995

103. Reisberg Daniel. (Ed.). *Auditory Imagery*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 1992
104. Ribot Théodule. *Natura plăcerii (şi alte eseuri de psihologie a afectivităţii)*. Paşcani, Ed. Moldopress, 2002
105. Ribot Théodule. *Logica sentimentelor*. Bucureşti, IRI, 1996
106. Rousseau Jean-Jacques. *Eseu despre originea limbilor, unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*, Iaşi, Polirom, 1999
107. Rusu Liviu. *Eseu despre creaţia artistică. Contribuţie la o estetică dinamică*. Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989
108. Sartre Jean-Paul. *Imaginaţia*. Oradea, Ed. Aion, 1997
109. Sartre Jean-Paul. *Psihologia emoţiei*. Bucureşti, IRI, 1997
110. Сатпрем. *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург, Институт эволюционных исследований «Савитри», 1993
111. Shuter Robert. *The psychology of musical ability*, Londres; Methuen, 1968
112. Scruton Roger. *Art and Imagination: A Study in the philosophy of mind*. London, 1974
113. Scurtulescu Dan, Scurtulescu Felicia. *Calea transcendentală a muzicii. Perspectiva semnificării psihoenergetice a actului de trăire muzicală*. Bucureşti, Ararat, 2000
114. Sessions Robert. *Experienţa muzicală a compozitorului, interpretului şi ascultătorului*. New Jersey, Princeton, 1950
115. Shuter-Dyson R., Gabriel C. *The Psychology of Musical Ability*, New York, 1981
116. Смирнов Мстислав. *Эмоциональный мир музыки*. Москва, Музыка, 1990
117. Соловьёва А.И. *Основы психологии слуха*. Ленинград, Изд-во ЛГУ, 1972
118. Suliţeanu Ghizela. *Psihologia folclorului muzical. Contribuţia psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*. Bucureşti, Editura Academiei, 1980
119. Şelaru Mihai, Burlui Vasile. *Psihopatologie şi literatură. Paradoxurile normalităţii psihice*. Iaşi, Apollonia, 1997
120. Taylor Charles Artur. *The phisics of musical sounds*. London, The English Universities Press, 1970
121. Tatarkiewisz Wladyslaw. *Istoria esteticii*. Vol. I-IV, Bucureşti, Meridiane, 1978
122. Теплов Борис. *Психология музыкальных способностей*. In: Теплов Б. *Избранные труды*, т. I. Москва, Педагогика, 1985, с. 42-223.
123. Tompkins P., Birg Chr. *The secrets life of plants*, New York; 1989
124. Тюлин Юрий. *Учение о гармонии*. Москва, Музыка, 1966

125. Цыпин Геннадий. *Психология музыкальной деятельности*. Москва, 1994
126. Urmă Dem. *Acustică şi muzică*. Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
127. Вартанян И.А. *Звук. Слух. Мозг*. Ленинград, 1981
128. Veber Jean-Paul. *La psychologie de l'art*. Paris, P.U.F., 1965
129. Vieillard-Baron I.-L. *Problema timpului. Şapte studii filosofice*. Bucureşti, 2000
130. Волков Ю., Поликарпов В. *Человек: Энциклопедический словарь*. Москва, Гардарики, 1999
131. Vygotskii Lev. *Psihologia artei*, Bucureşti, Univers, 1973
132. Willems Edgar. *Il ritmo musicale. Studio psihologico*. Torino, 1966
133. Юнг Карл Гюстав. *Феномен духа в искусстве и литературе*. Москва, Ренессанс, 1992
134. Jung Carl Gustav. *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*. Bucureşti, Teora, 1997
135. Jung Carl Gustav. *Personalitate şi transfer*. Bucureşti, Teora, 1996
136. Zamfirescu Vasile Dem. *Între logica inimii şi logica minţii*. Bucureşti, Ed. Trei, 1997
137. Zenatti A. *Le developpement genetique de la perception musicale*. Paris, Ed. du C.N.R.S., 1969
138. Zisulescu Ştefan. *Aptitudini şi talente*. Bucureşti, 1971
139. Zlate Mielu. *Introducere în psihologie*. Iaşi, Polirom, 2000